



Вячеслав Шестаков

Тайное очарование прерафаэлитов

БЕЛЫЙ  ГОРОД

Вячеслав Шестаков

ТАЙНОЕ ОЧАРОВАНИЕ ПРЕРАФАЭЛИТОВ

УДК 75.03(084.1)
ББК 85.147(4Вл)я6
Ш51

Шестаков В.П.

К79 Тайное очарование прерафаэлитов. — М. : Белый город. — 240 с. : ил.
ISBN 978-5-7793-2158-7

Книга, посвященная творчеству популярного у зрителей объединения английских художников («Братство прерафаэлитов»), раскрывает своеобразие их революционного для своего времени творчества, их влияние на европейское и американское искусство.

Текст выходит за рамки популярного искусствоведения; творчество художников объединения рассматривается в связи с развитием дизайна и прикладного искусства, эстетических и социальных идей, литературы. Несмотря на сложность затрагиваемых проблем, текст написан ясным, живым, доступным для широкого читателя языком.

Первая серьезная и хорошо иллюстрированная публикация в России о существенном явлении художественной жизни Англии второй половины XIX века, оказавшем значительное влияние на искусство последующего времени.

УДК 75.03(084.1)
ББК 85.113(2)1я6

ISBN 978-5-7793-2158-7

© Шестаков В.П., текст, 2011
© «Белый город»

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Предисловие	4
Бунт против академизма	10
Создание «Братства прерафаэлитов»	14
Начало	14
Поиски названия	18
Художественная программа	20
Журнал	26
Первые шаги: крушение надежд	27
Начало возрождения	40
Поиски реальности	54
Прерафаэлиты и рыцари Круглого стола	67
От реализма к символизму	74
Литературная основа творчества и культ эстетизма	109
Уистлер Versus Рёскин: викторианство под судом	125
Эстетические утопии в живописи и литературе	131
Культ женской красоты	153
«Братство» прерафаэлиток	165
Постпрерафаэлизм и художественное наследие прерафаэлитов	179
Прерафаэлиты и их восприятие в России	203
Заключение	217
Справочные сведения о прерафаэлитах	222
Краткая библиография	229
Указатель имен и произведений	230



та книга представляет собой попытку понять своеобразие искусства прерафаэлитов, раскрыть тайну их творчества, секрет того неувядающего очарования, которым отличаются работы многих из них.

Книга знакомит отечественного читателя с искусством английских художников, назвавших себя прерафаэлитами. Его представители пытались создать искусство, близкое по стилю и духу итальянскому искусству Раннего Возрождения до Рафаэля – отсюда и название художественного кружка, основанного в 1848 году. Прерафаэлиты выступили с отказом от традиционного академического искусства и, предложив ряд технических и эстетических реформ, оказались доминирующим художественным движением в английском искусстве вплоть до начала XX столетия.

Судьба прерафаэлитов была сложной. Оппозиция к академическому искусству, с которой они выступили, вызвала волну ожесточенной критики. Во главе этого



критикующего лагеря стоял такой выдающийся английский писатель, как Чарлз Диккенс, обвинивший прерафаэлитов в низвержении основ английской жизни. Неизвестно, какой бы сложилась судьба кружка художников, назвавших себя «Братством прерафаэлитов», если бы в их защиту не выступил известный английский критик и историк искусства Джон Рёскин. На протяжении всей своей жизни он оказывал поддержку прерафаэлитам и помог им получить общественное признание.

Помимо Рёскина, были и другие критики, которые увидели в творчестве прерафаэлитов зачатки нового искусства. Немецкий историк искусства Рихард Мутер в своей трехтомной *Истории искусства* (1896) писал: «Прерафаэлиты были первыми в Европе, кто восстал против традиций, проник в природу формы и цвета, проявил свой личный взгляд на природу. Они – первые великие чемпионы свободы в современном искусстве».

Прерафаэлиты отказались от рутинности академического искусства, которое и в XIX веке продолжало ориентироваться в своей теории и практике на эстетику классицизма, провозглашавшего целью искусства создание «величественного стиля». Восстав против академизма, они нашли свой собственный путь в искусстве и создали много принципиально нового как в эстетике, так и в художественной практике. Многие их работы были связаны с реализмом, с критическим отношением к социальным проблемам викторианской Англии. Вместе с тем прерафаэлиты сделали многое для развития символизма



в английском искусстве и, в частности, для создания того стиля, который получил название модерн. Наконец, прерафаэлиты приняли самое активное участие в движении «искусств и ремесел» («Arts and Crafts»), которое стремилось противопоставить растущей индустриализации производства ремесленный способ труда и возродить профессии дизайнера, проектировщика мебели и одежды, создателя витражей и книжной графики. Все это дало мощный стимул для развития художественной промышленности как в Англии, так и в Европе.

История прерафаэлизма – это не только творчество отдельных художников и не только эволюция визуального языка искусства. Это вместе с тем и эволюция эстетических идей, теоретических концепций. Девальвация академической теории искусства создала теоретический вакуум, который быстро заполнялся новыми идеями. Широкое признание в Англии получила теория Рёскина об искусстве как подражании и изучении природы. Эту теорию пытались реализовать на практике прерафаэлиты, которые всегда писали свои картины с натуры, используя в качестве моделей своих знакомых, родственников, коллег, приятелей, натурщиц. Вслед за теорией Рёскина получили признание эстетические идеи Уолтера Патера, Уильяма Морриса, Оскара Уайльда. Эти идеи питали так называемое «эстетическое движение», получившее распространение в Англии в конце XIX века.

Эстетические идеи прерафаэлитов можно отнести к разновидности гуманитарной утопии. Главная их идея заключалась в признании красоты высшей и обязательной целью искусства. Несомненно, что эта идея противоречила концепции материального и технического прогресса, которая лежала в основе социального развития в Европе XX века. Но сегодня, в начале XXI столетия мы убеждаемся, что утопии прерафаэлитов оказались более жизненными и эстетически более значимыми, чем те парадигмы художественной культуры, которые вырастали из идеи целесообразности и практической полезности.

Творчество и искусство прерафаэлитов достаточно хорошо изучено. В Англии и в других странах опубликованы многочисленные исследования, посвященные как школе



¹ *Adams S.* The Arts of Pre-Raphaelites. London, 1988; *Gaunt W.* The Pre-Raphaelite Tragedy. London, 1942; *Gloag J.* Victorian Taste. London, 1962; *Fredeman W.* Pre-Raphaelitism: A Bibliocritical Study. Cambridge – Mass., 1965; *Clark K.* The Gothic Revival. London, 1928; *Hardings E.* (ed.) Re-Framing the Pre-Raphaelites: Historical and Theoretical Essays. Hants, 1996; *Hilton T.* The-Prera-phaelites. London, 1970; *Ironsides R.* Pre-Raphaelites Pain-ters. London, 1948; *Nicoll J.* The Pre-Ra-phaelites. London, 1970; *Pointon M.* (ed.) Pre-Raphaelites

праерафаэлитов в целом, так и ее отдельным представителям¹. В этих работах освещается история праерафаэлитов, особенности их художественного стиля, связь с литературой и поэзией, жанровые особенности их творчества.

Изучение искусства праерафаэлитов затруднено тем, что оно не имеет какого-либо центра, в котором были бы собраны работы этих художников. Коллекции работ праерафаэлитов разбросаны по разным музеям. Они хранятся не только в Лондоне, например, в Музее Виктории и Альберта, в Галерее Тейт, но и в других городах – Музее и художественной галерее Бирмингема, Художественной галерее Уокера и Художественной галерее леди Ливер (Ливерпуль), в Музее Ашмолиен (Оксфорд), Художественной галерее города Манчестера, Музее Фицуильма (Кембридж), в многочисленных частных коллекциях. Богатые собрания произведений праерафаэлитов существуют в США – это коллекции Чарлза Нортон в Гарварде и Самюэля Бенкрофта в Делавэре. Все это представляет определенную трудность для исследователя, который попытается рассмотреть и оценить движение праерафаэлитов в целом. Ему придется составлять это целое из отдельных мозаичных деталей, собирая их в отдельных музеях и различных странах мира.

Сегодня наблюдается возрождение интереса к праерафаэлитам, связанное с новыми культурологическими проблемами, в частности с феминизмом и гендерными исследованиями. Многие критики отмечают приоритет праерафаэлитов в разрушении старых привычных стереотипов и формировании нового языка искусства. По мнению Д. Баллена, автора книги *Тело у праерафаэлитов*, это искусство было первым движением английского авангарда, так как оно создало

Reviewed. London, 1989; *Rossetti W.M.* (ed) Pre-Raphaelite Diaries and Letters. London, 1900; *Rose A.* Pre-Raphaelite Portraits. Oxford, 1981; *Sambrook J.* Pre-Raphaelitism: A Collection of Critical Essays. Chicago, 1974; *Staley A.* The Pre-Raphaelite Landscape. Oxford, 1973; *Thirvell A.* (ed). The Pre-Raphaelites and Their World. A Personal View From Some Reminiscences and other Writings of William Michael Rossetti. London, 1995; *Trevelyan R.* A Pre-Raphaelite Circle. London, 1978; *Watkinson R.* Pre-Raphaelite Art and Design. London, 1970; *William-son A.* Artists and Writers in Revolt: The Pre-Raphaelites. London, 1976; *Wood C.* Pre-Raphaelites. London, 1994.





новую философию и эстетику человеческого тела. До прерафаэлитов в английском академическом искусстве господствовала традиционная героизация человеческого тела. Многие историки искусства обнаруживают, что прерафаэлиты разрушили этот канон и создали новую гендерную философию.

Сравнительно недавно искусство прерафаэлитов оказалось предметом исследования феминистской истории искусства. Обнаружилось, что среди художников-прерафаэлитов было много талантливых женщин. Сегодня стало известно, что женщины-художники внесли серьезный вклад в прерафаэлитское движение. Среди них следует назвать Элизабет Сиддел, Люси Браун, Марию Спартали-Стилмен, Эмму Сандз, Эвелин де Морган, Элинон Брикдел-Фортескью. Эти художницы участвовали в прерафаэлитском движении, их картины по стилю и содержанию вполне соответствуют традиционным художественным принципам прерафаэлитов. Их творчество сравнительно недавно стало изучаться как важный вклад в общее прерафаэлитское движение¹. В их работах мы видим мир образов, который волновал женщин викторианской эпохи. Как правило, это мир семьи, быта, рождение и смерть, образы женщин из мира поэзии или древних легенд. Творчество женщин, участниц прерафаэлитского движения, расширяет наше представление об искусстве прерафаэлитов, делает его более богатым и многомерным.

О прерафаэлитах написано множество книг. Каждый автор выделяет в их творчестве что-то особенное. Одни восторгаются их мистицизмом, глубоким проникновением в религиозные сюжеты. Другие поражаются их способности соединять реализм и символизм, находить реалистическое

¹ *Marsh J. and Nunn P. Woman Artists and the Pre-Raphaelite Movement. London, 1989; Marsh J. The Pre-Raphaelite Woman. London, 1987; Cherry D. Painting Woman. Victorian Woman Artists. London and New York, 1990.*



в символическом и символическое в реальном. Третьим нравятся образы загадочных и интровертных красивых женщин, богинь, созданных на основе идеализации образов продавщиц и проституток. Четвертые восторгаются у прерафаэлитов мастерством детали, яркостью красок, точным воспроизведением природы. И каждый из них по-своему прав, потому что истина прерафаэлизма плюралистична, многозначна и с трудом поддается рациональному описанию.

Задача, которую мы ставим перед собой в настоящей книге, состоит в том, чтобы разгадать загадку прерафаэлитов, обнаружить тайну их очарования и неувядающей привлекательности у многих поколений зрителей.

К сожалению, произведений прерафаэлитов нет в собраниях русских музеев. Однако интерес к их творчеству возник еще в конце XIX века. Особенно популярны прерафаэлиты были в кругу художников «Мира искусства». Сергей Дягилев печатал в своем журнале статьи о художниках-прерафаэлитах, говорил о создании «русского прерафаэлизма»; ряд русских художников того времени стремились им подражать.

В советское время прерафаэлиты не признавались как художественное явление, они оценивались как образец мистицизма и проявления враждебной соцреализму теории «искусства для искусства», как мистики и эстеты. Обе категории были ругательными.

Сегодня интерес к искусству прерафаэлитов, известных отечественной публике лишь по календарям и книжным изданиям, огромен. Мы надеемся, что наша книга послужит хорошим подспорьем для всех тех, кто заинтересуется новаторским и безгранично прекрасным искусством прерафаэлитов.

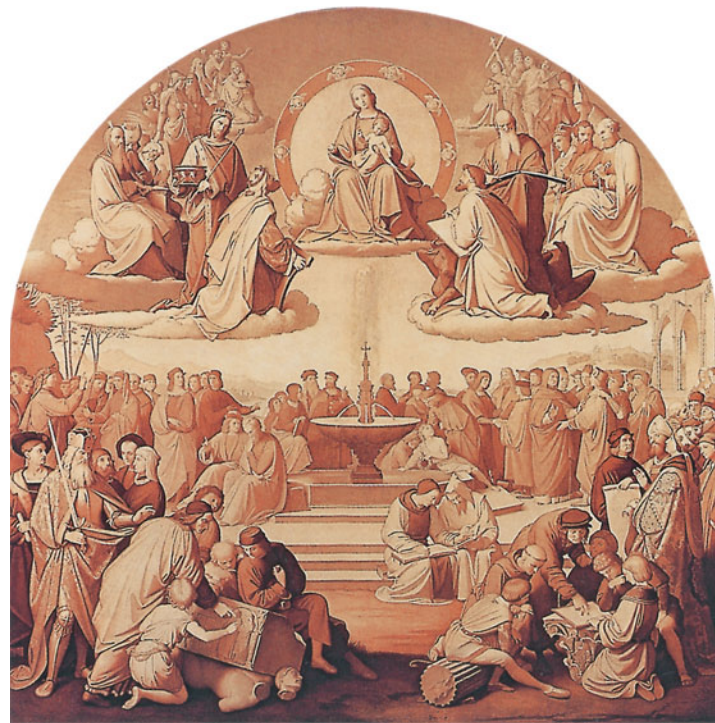
БУНТ ПРОТИВ АКАДЕМИЗМА



В XIX веке в европейском искусстве многих европейских стран – Франции, Германии, России, Великобритании – прокатывается волна антиакадемического движения. Этот протест носил позитивный характер, его провозглашали талантливые группы художников, которые в противовес академиям создавали свое искусство. Во Франции это были импрессионисты, в Германии – назарейцы, в России – передвижники. В Англии бунт против академизма возглавили прерафаэлиты.

Почему же это так происходило, чем не удовлетворяло художников-новаторов искусство академий? Известно, что, возникнув на закате эпохи Возрождения как демократические организации, в XVII–XVIII веках академии стали создателями национальных школ в изобразительном искусстве. Но в то же время они превратились в художественные центры, управляемые королевской или имперской властью. Академии оказались удобным и эффективным средством контроля художественных вкусов и, конечно же, средством для осуществления государственной политики в области искусства и культуры.

Беда заключалась в том, что постепенно академии стали защитниками консервативных художественных программ. Чаще всего они ориентировались на Высокое Возрождение, на искусство Рафаэля, Микеланджело или Леонардо да Винчи, но, по сути дела, большинство академий пропагандировало



Иоганн Фридрих
Овербек
Триумф религии
в искусствах
1831–1840

Холст, масло
392 x 392 см
Штеделевский
институт искусств,
Франкфурт-на-Майне

идеализированное искусство, эстетику «высокого стиля», вносило в художественное образование банальное подражание образцам, а не поиски смысла реальности в меняющемся мире. Все это породило негативную реакцию против академизма, публичную критику академий.

Главным в движении английских прерафаэлитов было неприятие академического искусства и стремление к его реформированию. Уильям Моррис, участник и историк прерафаэлизма, в своей речи в бирмингемском музее в 1891 году говорил: «Эта группа никому неизвестных до той поры людей предприняла дерзкую попытку пробиться вперед и буквально вынудила публику признать себя; они подняли настоящий бунт против академического искусства, из лона которого рождались все художественные школы тогдашней Европы. В сущности, я полагаю, мы должны рассматривать бунт прерафаэлитов как часть общего протеста против академизма в литературе и искусстве»¹.

Подобный взгляд на искусство прерафаэлитов присутствует и во многих современных искусствоведческих работах. Так, Одри Вильямсон в книге о прерафаэлитах, озаглавленной *Бунтующие художники и писатели*, пишет: «Движение прерафаэлитов захватило не только художников, но и писателей. Оно было поэтическим, социалистическим и философским бунтом, хотя его первое проявление было чисто визуальным – бурный взрыв чистого средневекового цвета, который трансформировал мир искусства, задыхающийся под толстым слоем бурого королевского академического лака. Джон Рёскин был первым, кто поддержал прерафаэлитов, и его философский социализм также оказал длительное воздействие на развитие этого движения»².

Франц Пфорт
Суламифь и Мария
1811

Дерево, масло
34,5 x 32 см
Музей Георга
Шефера, Штейнфурт



¹ Моррис У.
Искусство
и жизнь. М., 1973.
С. 388.

² Williamson A. Artists
and Writers in Revolt.
The Pre-Raphaelites.
Newton – London,
1976. P. 7.



Иоганн Фридрих
Овербек
Италия и Германия
1828

Холст, масло
94,4 x 104,7 см
Новая пинакотекa,
Мюнхен

Прерафаэлиты не были первыми бунтарями против всесильной и консервативной Академии. Пример им показали немецкие художники, получившие прозвище «назарейцы» из-за преобладания в их картинах религиозных тем. Они покинули Венскую академию и основали в 1809 году полурелигиозное «Братство Святого Луки» по образцу средневековых религиозных общин. Поселившись в Риме во францисканском монастыре Сан Исидоро, назарейцы прокламировали

простой и непосредственный стиль, образцы которого они находили в искусстве Раннего Возрождения. К основателям братства – Фридриху Овербеку, Францу Пфорру, Людвигу Фогелю, Иоганну Конраду Хоттингеру – впоследствии присоединились Филипп Фейт, Петер фон Корнелиус, Юлиус Шнорр фон Карольсфельд, Йозеф Винтергерст. Родившееся в Вене движение в последующем распространилось в Италии и Германии.

Художественную программу братства заложили двое друзей – Фридрих Овербек и Франц Пфорр. Первый из них создал программную картину *Италия и Германия* (1828, Новая пинакотекa, Мюнхен) – аллегория союза немецкой готической традиции и итальянского ренессансного идеала. Пфорр исполнил композицию, посвященную двум библейским женщинам – Суламифи и Марии.

В Риме молодым художникам оказал серьезную поддержку прусский консул Якоб Саломон Бартольди, заказав им росписи своей резиденции. В качестве сюжета назарейцы избрали библейскую историю Иосифа. Все сцены были переданы чрезвычайно красочно и в духе живописцев Раннего Возрождения. В 1867 году эти фрески Каза Бартольди были перевезены в Германию.

Английские художники проявили живой интерес к назарейцам. Уильям Дайс несколько раз встречался с Овербеком и Корнелиусом. Форд Мэдокс Браун, посетив

¹ Kefalas C.L.
The Nazarens
and the Pre-Raphaelites. A Comparative
Analysis. Diss. Athens,
1983.

Рим, привез в Англию восторженные впечатления об этом объединении художников. Очевидно, эти сведения сыграли не последнюю роль в возникновении «Братства прерафаэлитов», заимствовавшего у назарейцев термин «братство». Кроме того, английских художников заинтересовали попытки назарейцев писать в духе Раннего Возрождения. Об отношениях назарейцев и прерафаэлитов написана диссертация¹.

Влияние назарейцев на английских прерафаэлитов несомненно. Оно проявляется в общем интересе к искусству Раннего Возрождения, к религиозной тематике, а главное – в духе общности и противостояния академическому искусству. Бунтарские настроения назарейцев унаследовали английские прерафаэлиты.

Иоганн Фридрих
Овербек. Продажа
Иосифа в рабство
1816–1817
Фреска из Каза
Бартольди
Штукатурка, темпера
243 x 304 см
Старая национальная
галерея, Берлин



СОЗДАНИЕ «БРАТСТВА ПРЕРАФАЭЛИТОВ»

НАЧАЛО

Данте Габриэль
Россетти
Автопортрет. 1847
Бумага, карандаш, мел
19 x 20 см
Национальная
портретная галерея,
Лондон



Возникновение прерафаэлизма в Англии относится к 1848 году. Это был революционный год, пошатнувший многие троны в Европе. В Англии политической революции не намечалось, но зато ощущалась потребность, если не в революции, то в радикальных изменениях в искусстве. Именно эта духовная атмосфера и привела к возникновению кружка художников, получившего название «Братства прерафаэлитов».

Основание этого кружка было связано с именами трех молодых художников – Данте Габриэля Россетти, Уильяма Холмана Ханта и Джона Эверетта Миллеса. Все они были студентами художественной школы Королевской академии, которых не удовлетворяли система образования и искусство, создаваемое в академических стенах. Они хотели изменений, но плохо себе представляли, как их добиться. Самым радикальным из них был Хант, который критически относился к современному английскому искусству. Хант первым открыл для себя книгу Рёскина *Современные художники* и нашел в ней главный эстетический принцип, которому он и его друзья стремились следовать – верность Природе. Россетти также был бунтарем, но его бунт часто сводился к эпатажу и выливался в литературные дискуссии. Что касается Миллеса, то из всех троих он был самым умеренным, самым благополучным, самым благовоспитанным и самым одаренным художником.



Данте Габриэль
Россетти
Портрет Форда
Мэдокса Брауна
1852
Бумага, карандаш
Национальная
портретная галерея,
Лондон



Французский художественный критик Робер Сизеранн писал: «Трио представляло единое целое. Хант обладал верой, Россетти – умением говорить, Миллес – талантом. Россетти был в большей мере поэтом, Миллес – художником, Хант – христианином. Россетти хотел проповедовать, Хант – верить и заниматься серьезным трудом. Практичный и амбициозный Миллес хотел подняться над толпой и ничего не думал ни о проповедях, ни о вере»¹.



Данте Габриэль Россетти
Портрет Томаса Вулнера. 1852

Бумага, карандаш
Диаметр 12,7 см
Национальная портретная галерея, Лондон

¹ *Sizeranne R. de la.*
English
Contemporary Art.
Westminster, 1898. P.
32–33.

Форд Мэддокс Браун, оказавший огромное влияние на формирование прерафаэлизма, не был формальным членом «Братства прерафаэлитов». Сам Браун, как свидетельствуют современники, объяснял этот факт различием в возрасте. Действительно, он был на шесть-семь лет старше той троицы, которая стояла у основания прерафаэлистского движения. Но было ли это действительной причиной? В конце концов, хотя Браун действительно был старше,



Форд Мэддокс Браун
Братья показывают
отцу окровавленную
одежду Иосифа
Около 1871

Бумага, акварель
30,5 x 30,5 см
Галерея Тейт, Лондон



Уильям Холман Хант
Портрет Джона
Эверетта Миллеса
1859

Бумага, пастель,
цветной мел
32,5 x 24,8 см
Национальная
портретная галерея,
Лондон

он тоже был молодым человеком и возрастной барьер не отделял его от основателей прерафаэлизма. Очевидно, была другая, более серьезная причина того, почему Браун не стал членом братства. Как бывший учитель Россетти он, несомненно, должен был бы стать лидером нового объединения, его духовным отцом. А это не устраивало ни Ханта, который критически относился к Брауну, ни Россетти, который, хотя и восхищался работами Брауна, хотел самостоятельно руководить только что зародившимся движением. В результате Браун оказался «крестным отцом» прерафаэлитов, но не формальным членом их братства.

Однако для нового художественного объединения трех членов было явно недостаточно,

и Россетти продолжал поиски союзников. Прежде всего он обратился к Томасу Вулнеру, скульптору, ставшему студентом Академии художеств еще в 1842 году. Скульптура не очень привлекала Россетти, но зато его привлекала личность молодого скульптора – человека независимого, радикально мыслящего, умеющего хорошо и интересно говорить. Вулнер был вполне подходящим членом нового художественного братства.

Следующим, пятым членом стал Джеймс Коллинсон, еще один студент Королевской академии художеств. Сын преуспевающего торговца книгами в районе Ноттингем, он подружился в Лондоне с семьей Россетти, посещая с ними одну и ту же церковь. Между ним и сестрой Россетти Кристиной возникло обоюдное чувство, так что многие полагали, что вскоре Кристина выйдет замуж за Коллинсона и тот станет членом семьи Россетти. Это помогло ему стать членом будущего «Братства прерафаэлитов».

Младший брат Данте Габриэля Россетти, Уильям Майкл, по стопам своего старшего брата поступил в художественную школу и также был принят в члены братства, хотя особого призвания к искусству не проявлял и в конце концов стал известным художественным критиком и писателем.

Три новых члена кружка были тесно связаны с Данте Габриэлем Россетти – они были либо членами его семьи, либо его близкими друзьями. Чтобы как-то установить равновесие, Хант пригласил

Форд Мэдокс Браун
«Возьмите вашего
сына, сэри!». 1857

Картина
не завершена
Холст, масло
69,9 x 38,1 см
Галерея Тейт, Лондон

Джон Эверетт
Миллес
Портрет Уильяма
Холмана Ханта

Бумага, карандаш,
акварель
20,3 x 17,8 см
Музей Ашмолиен,
Оксфорд





присоединиться к ним начинающего художника, девятнадцатилетнего Джорджа Стивенса, который брал у него уроки рисования. Таким образом уже к сентябрю 1848 года членов кружка Россетти стало уже семь. Настало время найти для него название, сформулировать программу и приступить к делу. Так и поступили.



Рафаэль
Преображение
1517–1520
Холст, масло
405 x 278 см
Ватиканская
пинакотекка, Рим

ПОИСКИ НАЗВАНИЯ

Как только определился состав кружка, начались поиски названия. Были разные предложения, но ни одно из них не удовлетворяло участников. Помог случай. В 1840 году в Лондоне, в Национальной галерее, экспонировалась картина Рафаэля *Преображение*. Эта картина с витающим в небесах Христом и многочисленной публикой, взирающей на чудо, была написана в очень условной и в некоторой степени карнавальной манере. Быть может, ее настоящее место – Ватикан, где она и хранится ныне, но в протестантском Лондоне она вызвала глубокое разочарование. «Эту картину стоило осудить за грандиозное презрение к простоте правды, помпезные одеяния апостолов и лишенное духовности изображение Спасителя», – писал

Холман Хант. Россетти выразился еще грубее. Когда же Хант и Миллес в 1847 году публично критиковали картину Рафаэля, один из их учеников сказал: «Ну, тогда вы – прерафаэлиты».

Так вошло в обиход это слово. Прерафаэлиты отказались от других вариантов названия для своего объединения. Более того, они добавили к нему еще слово – «братство». Кроме названия «Прерафаэлитское братство» («Pre-Raphaelite Brotherhood»), они использовали криптограмму «PRB», наве-

янную

существовавшей вначале идеей тайного общества с конспиративной организацией на манер революционной организации карбонариев в Италии. Таинственные буквы «PRB» в углу картин интриговали публику.

Название «прерафаэлиты» было связано со стремлением молодых бунтарей возродить английское искусство по образцу итальянского искусства Кватроченто. Они полагали, что искусство после Рафаэля послужило основой академического образования, которое отказалось от естественности и наивности Раннего Возрождения в пользу искусственности позднего маньеризма. Что касается названия «братство», то оно, как уже отмечалось, продиктовано назарейцами, сведения о которых сыграли не последнюю роль в возникновении братства английских художников, получивших название «прерафаэлиты».

Правда, впоследствии Джон Рёскин в одной из своих статей о прерафаэлитах писал: «Наши молодые люди выбрали как род связи, укрепляющее их единство, неудачное и немного комичное название — “Братство прерафаэлитов”». Не очень понятно, почему Рёскин считал это название неудачным и комичным. Напротив, нам представляется, что художникам очень повезло с названием. Оно точно указывало на исторический вектор их программы, ориентированной не на Высокое, а Раннее Возрождение, на ренессансное искусство Италии до Рафаэля. А то, что они называли себя братьями — братьями по духу, — нисколько не смешно, а скорее серьезно и торжественно. Думаю, что Рёскин, сам бывший большим мастером необычных и красивых названий, позавидовал своим младшим товарищам. Смешили, быть может, такие попытки расшифровать криптограмму, как, например, «Please Ring Bell» («Прошу позвонить в колокольчик») и другие. Но название «прерафаэлиты», на наш взгляд, адекватно переда-



Данте Габриэль
Россетти
Встреча Данте
и Беатриче в раю
1853–1854

Бумага, акварель
29,2 x 25 см
Музей Фицуильям,
Кембридж

Уильям Холман Хант
Риенци клянется
отомстить за смерть
своего младшего
брата. 1849

Холст, масло
86 x 122 см
Частное собрание,
Англия



ет смысл и содержание их художественной программы.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОГРАММА

В сентябре 1848 года члены братства впервые собрались в студии Миллеса, где Хант изложил основные принципы художественной программы прерафаэлитов. Их целью, по его мнению, не является медиевизация искусства или же подражание итальянским художникам Кватроченто. Связь с ранним итальянским Ренессансом должна быть не внешней, а внутренней, духовной. Она должна проявляться в общем духе простоты, серьезности, оригинальности мышления.

Молодых прерафаэлитов отличало неприятие академического классицизма, стремление к поискам новых форм в искусстве, обращение к раннему периоду итальянского Возрождения, где они находили простоту и естественность художественного мышления. Члены братства регулярно собирались, обсуждали работы и проекты друг друга и, хотя не выработали общую художественную программу, написали список имен «бессмертных», которым они поклонялись. Этот список представляет специальный манифест, написанный Данте Габриэлем Россетти и подписанный всеми други-

ми членами братства.

БЕССМЕРТНЫЕ

Мы, нижеподписавшиеся, утверждаем, что этот список выражает наше кредо, и не существует больше никаких других Бессмертных, кроме тех, которые указаны

Иисус Христос
Иов
Исайя
Гомер
Фидий
Ранние готические
архитекторы
Данте
Боккаччо
Риенци
Гиберти
Чосер
Фра Анджелико

Леонардо да Винчи
Спенсер
Хогарт
Флаксман
Хилтон
Гёте
Костюшко
Байрон
Вордсворт
Китс
Шелли
Хейдон
Сервантес

Уолтер Деверелл
Двенадцатая ночь
1850
Сцена из II акта,
IV сцены пьесы
Уильяма Шекспира
Холст, масло
102 x 133 см
Коллекция журнала
Форбс





Жанна д'Арк	Кромвель
Миссис Браунинг	Хейдон
Пэтмор	Бэкон
Рафаэль	Ньютон
Микеланджело	Теккерей
Сочинители ранних	По
английских баллад	Лонгфелло
Джованни Беллини	Эмерсон
Джорджоне	Вашингтон
Тициан	Уилки
Тинторетто	Колумб
Пуссен	Роберт Браунинг
Шекспир	Теннисон
Мильтон	

в нашем списке.

Как мы видим, в этом списке фигурируют не только художники, но и мыслители, писатели, поэты, политические деятели, путешественники. Все они были предметом почитания прерафаэлитов, и многие из них отражены в их картинах. В особенной мере в списке присутствуют английские художники и деятели итальянского Возрождения. Причем поэтов и писателей в списке не меньше, чем художников. Главными кумирами прерафаэлитов были Данте и Шекспир, на сюжеты которых написан не один десяток картин. Но полон ли этот список, исчерпывает ли он всех людей, заслуживших бессмертие? Пожалуй, что нет. Совершенно ясно, почему в списке отсутствуют многие крупные английские художники, такие как Рейнолдс или Гейнсборо. Все они были представителями нелюбимой Королевской академии художеств. Среди прерафаэлитов было принято критически относиться к первому президенту академии сэру Джошуа Рейнолдсу, которого они называли сэр «Слошуа» (от slosh – разбавленный, сентиментальный). Почему-то только один Уилки, будучи академиком, попал в «бессмертные».

Этот длинный список вряд ли вместил всех, кому прерафаэлиты поклонялись. Почему-то в нем отсутствует Тёрнер, которого прерафаэлиты признавали великим художником. Нет в списке и Блейка, которого академия отказывалась признавать художником, а прерафаэлиты ценили. Характерно, что прерафаэлиты выделяли в английской живописи Хогарта в противовес традиционному принижению этого

Форд Мэдокс Браун
Чосер при дворе
короля Эдуарда III
1845–1851

Холст, масло
372 x 296 см
Художественная
галерея Нового
Южного Уэльса,
Сидней

Джон Эверетт
Миллес
Портрет Джона
Рёскина. 1854
Холст, масло
79 x 68 см
Частное собрание

художника со стороны академических кругов. Обращает на себя внимание немногочисленность иностранных имен – помимо итальянцев, один испанец (Сервантес), один немец (Гёте), один француз (Пуссен), два американца (Вашингтон и Эмерсон). Другие нации в списке вообще не представлены.

И тем не менее, несмотря на неполноту и явные лакуны, список «бессмертных» позволяет судить о главных эстетических, художественных и даже политических ориентирах прерафаэлитов. Во-первых, это ориентация на культуру Позднего Средневековья и Раннего Возрождения, во-вторых, огромное внимание к литературе и поэзии, что свидетельствует о литературной основе их творчества и, наконец, в-третьих, интерес к фигурам революционного характера (Риенци, Костюшко). Здесь прерафаэлиты смыкались не только с художественным, но и политическим бунтом. Не случайно Холман Хант в одной из своих картин изобразил итальянского республиканца XVI века Кола ди Риенци, поднявшего народное восстание против римской знати. Поэтому список «бессмертных» явился определенной художественной программой, которую прерафаэлиты пытались реализовать в своей деятельности.

Несмотря на то что Данте Габриэль Россетти был чрезвычайно начитанным человеком, он не мог претендовать на роль теоретика искусства. Эта роль по праву принадлежала Джону Рёскину, авторитет которого в качестве теоретика и художественного критика был огромен. Хотя по своему образованию Рёскин был геологом и минералогом, он с детства хорошо рисовал и знал искусство. В молодости еще вместе с родителями он совершил «Grand Tour» по Италии, много путешествовал и прекрасно знал итальянское искусство и архитектуру. Италии посвящены его книги *Камни Венеции* (1851–1853) и *Семь светочей архитектуры* (1849). Но главное его произведение – *Современные художники* в пяти томах, посвященное в большей своей части искусству Тёрнера. В этой книге Рёскин изложил главный принцип своей эстетики, который был удивительно прост: «Идти к природе с сердечной стойкостью и двигаться вместе с ней доверчиво и страстно, думая лишь о том, как можно лучше проникнуть в ее суть и научиться у нее, ничего не отбрасывая, ничего не выбирая, ничего не презирая».

Несмотря на принципиальную невозможность такого подхода, призыв изучения Природы был услышан многими





Уильям Холман Хант
Фронтиспис журнала
The Germ. 1850

художниками. Среди прерафаэлитов Рёскина почитал Холман Хант, а в России его принципам симпатизировал художник Михаил Нестеров. До 1851 года Рёскин не написал о прерафаэлитах ни единой строчки, но зато впоследствии оказал им неоценимую услугу.

ЖУРНАЛ

Большую роль в развитии движения прерафаэлитов сыграл основанный ими художественно-критический журнал *The Germ* (росток, завязь), несмотря на то что он просуществовал короткое время — всего один год. Подзаголовок журнала был выдержан в сугубо рёскинском духе: *Мысли о природе в поэзии, литературе и искусстве*. В течение 1850 года вышло четыре выпуска журнала. В первом номере, вышедшем в январе, был опубликован сонет Уильяма Россетти, очерк Данте Габриэля Россетти, посвященный биографии итальянского художника XIII века

Чаро дель'Эгма, а также его стихотворение *Сон моей сестры*, две поэмы скульптора Томаса Вулнера, три поэмы поэта Пэтмора, любовная поэма Кристины Россетти.

Будущий писатель Джон Таппер написал пространный теоретический очерк *Предмет искусства*. Хант иллюстрировал номер. Таким образом, в журнале были представлены самые различные жанры: проза, поэзия, литературные обзоры, эстетическая теория, художественная иллюстрация.

Ведущую роль в создании журнала играл Данте Габриэль Россетти. Он привлекал новых авторов, много писал и сам. В журнале, помимо уже указанных авторов, печатались Джеймс Коллинсон, Фредерик Стивенс, Уолтер Деверелл, Форд Мэддокс Браун. Журнал способствовал популярности прерафаэлизма, но в экономическом отношении оказался

полной неудачей. Было продано всего 400 экземпляров из двухтысячного тиража. В конце концов журнал закрылся, оставив после себя 30 фунтов неоплаченных счетов. Правда, французский критик Лоран де Кар не без основания пишет: «Несмотря на провал, этот журнал остается первой публикацией, родившейся из авангардного художественного движения, которое порывало с английской традицией – ассоциацией “текст-образ”, задуманной в чисто иллюстративной форме. Тексты подразумевали как художественную критику и статьи по теории искусства, так и стихи и новеллы»¹.

Тем не менее *The Germ* так и не превратился из ростка в цветущее дерево, как это случилось, например, с русским журналом *Мир искусства*, ставшим консолидирующим началом для многих художников, восставших против Академии.

¹ Кар Л. де.
Прерафаэлиты.
Модернизм
по-английски.
М., 2002. С. 29.

ПЕРВЫЕ ШАГИ: КРУШЕНИЕ НАДЕЖД

В мае 1849 года состоялась первая выставка работ прерафаэлитов. За месяц до открытия традиционной академической выставки Россетти выставил на открытой выставке свою картину на религиозный сюжет *Отрочество Девы Марии*. Через месяц в Академии художеств были выставлены работы других членов братства. Миллес представил две работы, из которых особое внимание привлекала картина *Лоренцо и Изабелла*, написанная на сюжет поэмы Китса о любви Лоренцо и Изабеллы, дочери богатого флорентийского купца, наперекор семьи Изабеллы. Ее братья убивают Лоренцо, но она находит его могилу, отрезает голову и прячет в горшке с базиликом. Миллес создал в картине атмосферу враждебности и насилия, окружающую влюбленных. На первом плане – брат Изабеллы, пинающий собаку; остальные братья заняты едой и вином. Другой символ насилия – сокол, держащий в клюве перо голубя. Миллес писал каждое действующее лицо с определенной модели, для чего приглашал своих друзей и родственников. В частности, Россетти позировал для последней фигуры в правом ряду, отец художника служил моделью для отца Изабеллы. Миллес

Данте Габриэль
Россетти
Спящая
Около 1846–1847

Бумага, тушь, перо
22,9 x 12 см
Британский музей,
Лондон



Данте Габриэль
Россетти
Отрочество Девы
Марии. 1849
Холст, масло
83 x 64 см
Галерея Тейт, Лондон

следовал принципу Рёскина о «верности природе», он тщательно выписал детали обеденного стола и убранства дома, точно воссоздал стиль одежд, для чего воспользовался справочным изданием *Исторический костюм* Боннара.

Несомненно, что в этой картине Миллес в соответствии с эстетической программой прерафаэлитов стремился приблизиться к живописи ранних итальянских мастеров. Именно поэтому все действующие лица, за исключением Лоренцо, изображены в профиль, как на ранних ренессансных портретах. С этим же связано отсутствие глубины в передаче пространства, в картине нарочито подчеркнуто отсутствие линейной перспективы.

Критика была явно шокирована картиной и дала противоречивые ее оценки. Журнал *Атенеум* назвал картину «абсурдным маньеризмом», тогда как *Арт джорнэл* отметил, что в *Лоренцо и Изабелле* передан «дух ранней флорентийской школы».

Кроме работ Миллеса, на выставке были представлены работы Уильяма Ханта *Руенци*, Коллинсона *Итальянский художник*. На них присутствовали таинственные буквы «PRB». В целом дебют прерафаэлитов оказался удачным, все выставленные картины были проданы: *Руенци* принес автору сто фунтов, а *Лоренцо и Изабеллу* Миллеса купил модный портной с Бонд-стрит, который расплатился за нее сотней фунтов и новым костюмом.

Уже первые картины прерафаэлитов привлекли внимание публики и критики своей необычной техникой. Они писались чистыми, несмешанными красками по белому грунту, что придавало им особую яркость. Эта техника была заимствована у итальянских мастеров XIV–XV веков и обладала огромным эмоциональным эффектом. Как отмечает исследователь искусства прерафаэлитов Реймонд Уоткинсон, «наиболее важным и далеко идущим в искусстве прерафаэлитов было радикальное изменение в отношении к цвету. Самой отличительной чертой работ прерафаэлитов было и по-прежнему остается впечатляющая выразительность силы цвета, бывшим самым натуральным аспектом их новой живописи. Это было важно, поскольку немедленно открывало путь от живописи к декоративному искусству. Искусство прерафаэлитов открывало возможности для движения “Arts and Crafts”, “эстетического движения” и оплодотворяло поч-

¹ Watkinson R.
The Pre-Raphaelite
Art and Design.
London, 1970. P. 9.





Джон Эверетт
Миллес
Лоренцо и Изабелла
1849
По поэме Джона
Китса Изабелла,
или Горшочек
базилика
Холст, масло
103 x 143 см
Галерея Уокера,
Ливерпуль

ву, на котором позднее вырос-
ло «art nouveau»¹.

Прерафаэлиты пытались преодолеть банальность академического искусства, обращаясь к воспроизведению сюжетов мировой классической литературы и поэзии. Их излюбленными темами были Данте, Шекспир, Китс. Даже обращаясь к библейским сюжетам, прерафаэлиты давали им новую, необычную интерпретацию, которая вызывала нарекания и порой довольно жесткую критику.

Нападки на прерафаэлитов, зачастую необоснованные, поставили их в трудное положение. Их картины перестали покупать, их самих обвиняли в некомпетентности. В результате Россетти отказался выставлять свои работы для публики, а Хант, наименее обеспеченный из всех членов братства, оказался в долгах и не мог продолжать работу в своей мастерской.

Начиная с 1850 года прерафаэлиты оказались под ударом. Консервативная художественная критика, почувствовав, что прерафаэлиты подрывают основы академического искусства, не поскупилась на критические пассажи в адрес молодых бунтарей. В обзоре академической выставки, опубликованном в еженедельнике *Атенеум* от 20 апреля 1850 года, критик Фрэнк Стоун писал:



«Здесь на выставке присутствует известное количество талантов, чье естественное развитие нарушено очевидными причудами. Игнорируя все великое, что было создано старыми мастерами, эта школа, к которой принадлежит Россетти, плетется неуверенными шагами к своим ранним предшественникам. Это – археология, лишенная всякой пользы и превратившаяся в доктринерство. Люди, принадлежащие



этой школе, заявляют, что они следуют правде и простоте природы, но на самом деле они рабски имитируют художественную неумелость».

Эта статья, ставшая первым критическим отзывом, произвела на членов прерафаэлитского братства впечатление шока. Но это было только начало. Далее последовал град не менее серьезных обвинений. Рецензент газеты *Иллюстрированный Лондон Ньюс* Энгус Рич в своей статье раскрыл смысл аббревиатуры «PRB», который прерафаэлиты тщательно скрывали. С этого момента критика касается не просто

Джон Эверетт
Миллес
Христос в роди-
тельском доме
(Семья плотника)
1849–1850
Холст, масло
86 x 140 см
Галерея Тейт, Лондон



Уильям Холман Хант
Валентин,
спасающий Сильвию
от Протея. 1851
По пьесе Уильяма
Шекспира
Два веронца
Холст, масло
98 x 133 см
Художественный
музей, Бирмингем

отдельных картин или художников, но и художественной программы всей группы, их идей и воззрений. Рич назвал прерафаэлитов «последователями раннего христианского искусства, которые в своих экстраординарных работах пренебрегают законами перспективы и отрицают их. Работы прерафаэлитов совершенно лишены движения, они изображают мужчин и женщин в искусственном виде, превращая их в раскрашенное пирожное». Лондонская *Литературная газета*, рецензируя картину Россетти, пишет, что она относится не к периоду «до Рафаэля, а к периоду до-до Рафаэля, точнее, к древнему византизму».

Обвинение в ретроградстве поддержал журнал *Блэквуд мегезин*, опубликовавший статью *Картины сезона*. «Прерафаэлиты, — писалось в ней, — хотят подражать ранним мастерам, их ошибкам, грубости и несовершенствам, отвергая прогресс, который был достигнут в искусстве, отрицая опыт веков, стремясь не к искусству как таковому, а к искусству в его лишенной цивилизованности наивности. Игнорируя анатомию и рисунок, они наслаждаются

уродствами и упиваются болезненными аспектами жизни. Главный священник в этой ретроградской секте – Данте Габриэль Россетти».

Схожую позицию занял и популярный журнал *Спектейтор*, который 3 мая 1850 года поместил статью с обзором работ прерафаэлитов. «На выставке представлены схожие работы: портрет молодого Иисуса Миллеса и *Друиды* Ханта. Оба художника, в особенности Миллес, обладают ярким талантом, но обоим свойственны чудовищные извращения. Художник, который отказывается следовать лучшей школе и возвращается к грубости и упрощенности, несомненно, подвергает свой талант фатальной ущербности либо же, в конце концов, приходит к импотенции».

На прерафаэлитов ополчились многие газеты и журналы. Их имя было у всех на устах как символ чего-то ретроградного и архаичного. Их обвиняли в абсурдности композиций, незнании законов перспективы и светотени, в отвращении к красоте.



Уильям Холман Хант
Новообращенная
семья бритов
спасает священника
от преследования
друидов. 1850

Холст, масло
111 x 133 см
Музей Ашмолиен,
Оксфорд

Джон Эверетт
Миллес
Дочь лесника. 1851
Холст, масло
84 x 65 см
Художественная
галерея Гилдхолл,
Лондон



Но наиболее сокрушительный удар по прерафаэлитам нанес самый популярный в Англии человек, писатель Чарлз Диккенс. 30 марта 1850 года в семейном журнале *Мир домоводства* он опубликовал статью о работах прерафаэлитов, представленных на выставке в Королевской академии художеств. «На этой выставке, — писал он, — можно увидеть, что делает новое святое Братство, это ужасное общество, которое оскорбляет всех пост-прерафаэлитов. В картинах прерафаэлитов развенчано все божественное, все религиозные надежды, все возвышенные мысли, все нежное, святое, грустное и прекрасное. В противоположность этому прерафаэлиты предлагают все самое

низкое, гнусное, омерзительное и отвратительное. Вы увидите здесь интерьер мастерской плотника. В центре его изображен уродливый, перекошенный, зареванный рыжий мальчик в ночной рубашке, а рядом коленопреклоненную женщину, такую безобразную и уродливую, что она напоминает монстров, каких можно увидеть только в самом гнусном кабаре Франции или среди завсегдатаев низкопробных магазинов по продаже джина в Англии. Два абсолютно голых плотника, мастер и ученик, заняты своей работой. Таких людей обычно можно увидеть в больницах, где лечат от беспробудного пьянства. Если вы захотите увидеть изображения уродств в вещах или деталях, то можете быть уверены, что вы их здесь обнаружите. Так в XIX столетии, на 82-й ежегодной выставке Национальной академии искусства прерафаэлиты показали нам, как они относятся к тем верованиям и убеждениям, с которыми мы живем и умираем».

Очевидно, что Диккенс имел в виду картину Миллеса *Христос в родительском доме*. На ней изображена мастерская плотника, Иосиф, занятый плотницким трудом, подросток Иисус Христос в простом платье и обнимающая его Мария. Эта картина была представлена на выставке в Королевской академии в 1850 году и после этого подверглась уничтожающей критике. Главной причиной этого послужило то, что члены Святого семейства изображены здесь как простые люди в будничной обстановке. В результате нападок, ограничивающих свободу художественной фантазии, Миллес вынужден был заменить название картины на банальное – *Мастерская плотника*.

Не менее жесткой критике подверглась картина Ханта *Новообращенная семья бритов спасает священника от преследования друидов*.

Джеймс Коллинсон
Урок письма
Около 1851

Холст, масло
Частное собрание,
Англия



В ней критика заподозрила пропаганду католицизма.

После выступления Диккенса прерафаэлиты поняли, что их объединению пришел конец. Их имена становились одиозными, их работы отказывались покупать. Новый президент Королевской академии художеств сэр Чарлз Истлейк заявил, что работы прерафаэлитов никогда не будут демонстрироваться в стенах академии.

Окончательный удар был нанесен статьей, опубликованной в газете *Таймс* 7 мая 1850 года. Она была посвящена только что открывшейся академической выставке, на которой были представлены шесть картин прерафаэлитов. Миллес выставил три свои новые картины: *Марианна, Возвращение голубки в ковчег* и *Дочь лесника*; Хант – написанную на тему пьесы Шекспира красочную картину *Валентин, спаса-*

Чарлз Коллинз
Монастырские
мысли. 1851

Холст, масло
84 x 59 см
Музей Ашмолиен,
Оксфорд

Джон Эверетт
Миллес
Возвращение
голубки в ковчег
1851

Холст, масло
87,6 x 54,6 см
Музей Ашмолиен,
Оксфорд



ющий Сильвию от Протея.

Браун показал многофигурную композицию, на которой великий поэт Чосер читает свою поэму королю Эдуарду III и его двору. Наконец, близкий прерафаэлитам Чарлз Коллинз представил, пожалуй, свою лучшую картину в совершенно прерафаэлитском стиле *Монастырские мысли*, на которой изобразил молодую монахиню в монастырском дворе в окружении ярких цветов и садовой зелени. (Сегодня эта картина украшает коллекцию собрания работ прерафаэлитов в Музее Ашмолиен в Оксфорде.)

Этот набор картин довольно полно представлял направление, по которому шли прерафаэлиты: высокую духовность, поэтичность, декоративность, а главное – верность природе. Все типажи на картинах прерафаэлитов списаны с реальных лиц, все пей-



Джон Эверетт
Миллес
Марианна. 1851
По поэме Альфреда
Теннисона
Марианна
Холст, масло
60 x 50 см
Коллекция Мейкинз

зажные зарисовки сделаны на натуре.

Тем не менее картины подверглись уничтожающей критике. Буквально через два дня после открытия выставки в газете *Таймс* появилась статья, в которой утверждалось: «Мы вовсе не стремимся осуждать, как то следовало бы сделать, странный беспорядок ума и зрения, который характерен для класса молодых художников, называющих себя “прерафаэлитским братством”. Их кредо заключается в абсолютном игнорировании перспективы и известных законов светотени, в отвращении к красоте и в приверженности к незначительным, случайным предметам, в поисках всего неоформленного и неблагородного. Миллес, Хант, Коллинз и в некоторой степени Браун предприняли реформу искусства, основанную на этих принципах. Эти молодые художники имеют пресловутую склонность к антикизирующему и упрощенному стилю... Мы не можем более проявлять терпимости к рабскому подражанию неестественным стилям, фальшивой перспективе и грубому колориту, заимствованным из глубокой древности».

Статья в *Таймс* привела прерафаэлитов в полное уныние. Теперь, как казалось, всем их мечтам и планам, связанным с обновлением английского искусства, пришел конец.

НАЧАЛО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Надежда на спасение появилась совершенно неожиданно. Она пришла со стороны самого влиятельного историка искусства и художественного критика Англии Джона Рёскина. Несмотря на то что в 1850 году ему было только 32 года, он был автором широко известных книг об искусстве. Поразительно то обстоятельство, что, несмотря на скандал в прессе, Рёскин ничего не знал о прерафаэлитах и до этого времени не видел их картин. Близкий к прерафаэлитскому братству поэт Ковентри Пэтмор, посланный за помощью, посетил Рёскина в его доме и рассказал о сложившейся ситуации. Вероятно, он мог сказать, что прерафаэлиты в своей художественной программе используют принцип Рёскина о следовании природе. Рёскин изъявил желание посмотреть картины Ханта и Миллеса, чтобы составить собственное мнение. В результате 13 мая в газете *Таймс* появилось письмо Рёскина, которое было ответом на негативную рецензию в той же газете от 9 мая. В нем Рёскин писал о прерафаэлитах: «Эти молодые люди находятся в наиболее критическом



Уильям Холман Хант
Клавдий и Изабелла
1850

По пьесе Уильяма
Шекспира
Мера за меру

Дерево, масло
76 x 43 см

Галерея Тейт, Лондон

периоде их карьеры, в поворотном пункте, от которого они могут либо погрузиться в неизвестность, либо подняться до истинного величия. Прерафаэлиты вовсе не хотят подражать древнему искусству. Да они и не очень много о нем знают. Насколько я могу судить об их картинах – я не знаком ни с кем из них лично, – они не считают, что открытия современной науки не могут поддержать их искусство. Они стремятся вернуться к ранним эпохам только ради одного –

чтобы изображать то, что они видят, или то, что является реальным фактом, в сценах, которые они рисуют».

Ко времени написания письма Рёскин действительно не был знаком ни с одним из прерафаэлитов. Он не принимал их искусство безоговорочно, отмечая в нем «романистские тенденции». Но Рёскин безусловно стал на защиту прерафаэлитов, опровергая мнение, что прерафаэлиты следуют ложной перспективе как ошибочное. Из пяти их работ только в одной он нашел небольшие погрешности в перспективе, тогда как, по его словам, в каждой из двенадцати академических работ он мог обнаружить нарушения законов перспективы. В конце концов, Рёскин высоко отозвался о прерафаэлитах, говоря, что «со времен Альбрехта Дюрера не существует более серьезной и совершенной живописи». Это стало началом реабилитации художников,



которые уже утратили надежду быть понятыми публикой.

По словам Ханта, это письмо прозвучало как гром среди ясного неба. Рёскин пошел против установившегося общественного мнения, и, следует сказать, у него хватило и смелости, аргументов и авторитета переломить его. В своем письме он пообещал вновь вернуться к затронутой теме. И действительно, 30 мая *Таймс* публикует второе его письмо. Анализируя работы Ханта и Миллеса, он приходит к знаменательному выводу, что прерафаэлиты создали в анг-



Джон Эверетт
Миллес
Гугенот. 1852
Холст, масло
92,7 x 61,6 см
«Мансон и Вуд Ltd.»,
Лондон



Данте Габриэль
Россетти
«Ессе Ancilla Domini»
(Благовещение)
1850

Холст на дереве,
масло. 73 x 42 см
Галерея Тейт, Лондон

лийском искусстве школу, «подобную которой мир не видел последние триста лет». Тем самым Рёскин положил начало новому, положительному и даже восторженному восприятию искусства прерафаэлитов.

После появления в печати второго письма Рёскина, в котором он объявил о возникновении новой школы в английской живописи, Миллес и Хант написали ему благодарственное письмо. После этого Рёскин посетил студию Миллеса и пригласил молодого художника в свой загородный дом. С этого момента началась дружба между Рёскином и Миллесом.

Обобщая свои заметки о прерафаэли-тах, Рёскин опубликовал в 1850 году большой памфлет *Прерафаэлизм*. В нем Рёскин выступал против академического искусства и академической системы образования, основанного на «рафаэлевских правилах» поиска идеальной красоты. Академизму он противопоставлял творчество прерафаэлитов как людей, обладающих «естественным восприятием красоты». Он анализировал картины Миллеса, сравнивая их с картинами Тёрнера. Но большая часть памфлета посвящена описанию частной коллекции картин Тёрнера. По его словам, нет большого различия между «тёрнеризмом, прерафаэлизмом и рафаэлизмом», все дело заключается во внимательном изучении природы. В завершении памфлета Рёскин высказал надежду, что молодые художники-прерафаэлиты смогут создать новую школу в живописи, правда, он добавил, что для этого они должны изучать природу с помощью современного знания, а если они погрязнут в романском искусстве, то из их попыток ничего не получится.

Впоследствии Рёскин неоднократно обращался к анализу творчества прерафаэлитов. К новому (пятому) изданию первого тома *Современных художников* он добавил вставки, где высоко оценил их вклад в наследие британской живописи. Здесь он говорил, что принципы, на основе которых работали прерафаэлиты, «не до, не после рафаэлевские, а вечные. Они хотели рисовать с возможной степенью совершенства, которые они наблюдали в природе, без всякого отношения



Джон Эверетт
Миллес
Джон Рёскин. 1854
Бумага, акварель,
карандаш
28 x 25,5 см
Библиотека Пирпонта
Моргана, Нью-Йорк

Джон Эверетт
Миллес
Осенние листья
1856
Холст, масло
104 x 74 см
Городская
художественная
галерея, Манчестер

к условным или установленным правилам; а вовсе не с целью подражать стилю какой-либо предшествующей эпохи. Их произведения по законченности рисунка и яркости красок являются лучшими в Королевской академии, и я питаю большую надежду, что они могут основать более серьезную и полезную школу живописи, чем мы это видели в предшествующие века»¹.

Рёскин довольно часто возвращался к прерафаэлитам в своих последующих книгах, лекциях и статьях. В *Камнях Венеции* (1853) он высоко отозвался о воздушной перспективе в картине Миллеса *Гугенот*. Так же высоко он ценил живопись Россетти, отмечая яркость его колорита, основанного на использовании приемов старой миниатюры. Особую его заслугу он видел в реалистической трактовке образов библейской мифологии, которое дает новое прочтение сцен из жизни Христа. «Великий поэтический гений Россетти дает мне право приписывать ему полную оригинальность почина в той сурово-материалистической и глубоко-благочестивой правде, которое английское “братство”, одно из всех школ искусства, принесло к изображению событий из жизни Христа»².

В произведениях прерафаэлитов Рёскин видел реальное осуществление провозглашенного им принципа «верности природе». Правда, под природой Рёскин понимал не одушевленное, а живое, творческое начало. Поэтому для него правда природы есть высшая цель искусства, и он находил эту правду в творчестве прерафаэлитов, безотносительно к тому, являлась ли темой их творчества современность или библейский миф. В 1853 году, вновь защищая прерафаэлитов от нападок критики, он писал: «Прерафаэлизм имеет один, но абсолютный принцип – достигать бескомпромиссной правды во всем, что он делает, черпая все, даже детали из природы, и только из природы»³. Не случайно поэтому Рёскин относит защищаемых им прерафаэлитов к реалистической школе в английской живописи, поскольку для него реализм – верность природе, понятой как главный предмет и цель искусства. Наконец, в *Академических заметках* (1856) Рёскин поместил статью *Три цвета прерафаэлизма*, где он восхваляет картину Миллеса *Осенние листья*, сравнивая ее с картинами Тёрнера. Рёскин оказал огромную помощь прерафаэлитам. Начиная с этого времени он становится их патроном, покровителем, пропагандистом их

¹ Рёскин Дж. Современные художники. М., 1901. С. 462–463.

² Рёскин Дж. Искусство и действительность. М., 1900. С. 173.

³ The Art of Criticism of John Ruskin. London, 1853. P. 377.





искусства и эстетики.

Возникает вопрос: почему Рёскин оказал поддержку прерафаэлитам? Ведь он не был знаком ни с ними лично, да и вряд ли он был хорошо знаком с их творчеством. Только в самый последний момент он посмотрел четыре их картины, и это предопределило его оценку. Очевидно, немало важную роль сыграла ориентация прерафаэлитов на принцип Рёскина о следовании природе. Ведь Хант познакомился с книгой Рёскина *Современные художники* еще в 1847 году и всячески пропагандировал ее своим друзьям. В творчестве молодых художников Рёскин видел подтверждение и в определенной мере реализацию своей теории. Следует при этом отметить, что он никогда не захваливал прерафаэлитов, оставляя для себя возможность для критических замечаний. Но так или иначе Рёскин вывел прерафаэлитов из-под огня ортодоксальной критики и даже предсказал им большое будущее.

1852 год был во многом благополучным для членов братства. В этом году была выставлена *Офелия* Миллеса, изображающая тонущую в реке сошедшую с ума Офелию. Эту картину художник писал с натурщицы Элизабет Сиддел, которая позировала, лежа в ванне с подогретой водой. Правда, когда вода остыла, Элизабет заболела. В картине поража́л контраст гармоничной, безмятежной природы, выписанной

Джон Эверетт
Миллес
Офелия. 1852
Холст, масло
76 x 102 см
Галерея Тейт, Лондон

с предельной тщательностью, и трагического шекспировского сюжета. Впоследствии Рёскин назовет эту картину «самым радостным английским пейзажем, населенным печалью».

Хант представил картину *Нерадивый пастух*, в которой пасторальный сюжет сочетался с явным символизмом. В этой картине Хант изобразил пастуха, пренебрегающего своими обязанностями, окликающего овец не по делу, а просто ради своего удовольствия. Этот пастух ассоциируется с образом пастыря, который, вместо того чтобы служить своей пастве, живет ради собственных интересов.

Браун выставил две картины: одну на религиозную тему – *Христос, омывающий ноги Петру* и другую – *Забавные бээ-барашки*.

Критика под влиянием Рёскина смягчилась. Теперь уже

Уильям Холман Хант
Нерадивый пастух
1851

Холст, масло
77 x 110 см
Городская
художественная
галерея, Манчестер





никто не осмеливался упрекать прерафаэлитов в отсутствии мастерства, пренебрежении перспективой и законами живописи. Если их кто-либо и критиковал, то только в той системе ценностей, которую предложил для оценки прерафаэлитов Рёскин. Более того, у прерафаэлитов появились свои патроны и меценаты, оказывающие материальную поддержку художникам. Одним из них был Томас Комб, управляющий университета в Оксфорде. Он приобрел картину Ханга *Новообращенная семья бритов...* и, начиная с этого времени, регулярно покупал произведения прерафаэлитов. В 1852 году Хант получил за картину *Валентин, спасающий Сильвию...* премию на выставке в Ливерпуле. Несмотря на то что сумма была небольшой, всего 50 фунтов, это была первая художественная премия, полученная прерафаэлитами.

Казалось бы, начиная с этого времени прерафаэлиты получили признание публики, поддержку меценатов

Форд Мэдокс Браун
Забавные
бээ-барашки
1851–1859

Холст, масло
60 x 75 см
Городская
художественная
галерея, Бирмингем

Форд Мэдокс Браун
Христос, омывающий
ноги Петру
1851–1856

Холст, масло
117 x 133 см
Галерея Тейт, Лондон

и эстетической критики в лице Джона Рёскина. Однако 1852 год стал не только годом общественного признания их искусства, но и годом распада прерафаэлитского братства. Еще в 1850 году Джеймс Коллинсон вышел из числа членов братства по личным мотивам – его женитьба на Кристине Россетти не состоялась. В 1852 году скульптор Томас Вулнер уехал искать счастья в Австралию – это событие послужило сюжетом для картины Форда Мэдокса Брауна *Последний взгляд на Англию*, одной из лучших английских работ на тему эмиграции. Их место не занял никто из новых членов, хотя появился новый последователь прерафаэлитов, художник Артур Хьюз. Собрания братства стали редкими и нерегулярными. Большим ударом для прерафаэлитов, находившихся в постоянной конфронтации с Академией, стало избрание в 1853 году Миллеса членом-корреспондентом Академии. Это означало, что Миллес перешел во враждебный лагерь, превратился из члена религиозного братства в маститого академика. В письме к сестре Россетти сообщал, что «круглый стол прерафаэлитов распался». В ответ Кристина отправила ему стихотворение, которое вполне могло бы служить эпитафией «Братства прерафаэлитов»:

Прерафаэлиты все в упадке:
Вулнер в Австралии играет в прятки,
Хант удалился в страну Хеопса,
Данте Россетти прячется от вульгарной оптики,
Его брат Уильям меняет английский язык на коптский.
А у великого художника Миллеса
Сменилась подпись с PRB на ARA¹.
Реки впадают в безбрежные моря,
Роскошные фрукты, созрев, хоронит земля.
Точно так же прерафаэлиты переросли себя.

Можно считать, что «Братство прерафаэлитов», просуществовав четыре года, в 1853 году завершило свое существование. Но движение прерафаэлитов на этом не завершилось, по сути дела, оно только начиналось.

После 1853 года каждый из художников пошел своим путем. Того тематического, а порой и стилистического единства, который мы видим в первый, «готический» период в движении прерафаэлизма уже не существует. «Братство прерафаэлитов» распалось, но прерафаэлитское движение не исчезло. Напротив, оно перешло во вторую, более зре-

¹ ARA – академик
Королевской
академии.



ПОИСКИ РЕАЛЬНОСТИ



Если первый период в творчестве прерафаэлитов был связан в основном с религиозными сюжетами, то в 1852–1856 годы прерафаэлиты отходят от религии и ищут реалистические темы. Принцип изучения природы, провозглашенный Джоном Рёскином, означал необходимость изучения и социальной жизни. Социальная тематика начинает играть важную роль в работах прерафаэлитов.

Традиционное представление о том, что искусство прерафаэлитов имеет дело только с отдаленным прошлым, со средневековыми мифами и легендами, с загадочными образами идеальных женщин не соответствует действительности. На самом деле, в работах прерафаэлитов присутствуют и социальные темы, и несомненный социальный критицизм.

«Прерафаэлиты, – пишет Кристофер Вуд, – чрезвычайно чувствительны к социальному злу и несправедливости своего времени. “Голодные сороковые” – чрезвычайно неустойчивый и беспокойный период – завершились грандиозными демонстрациями чартистов, свидетелями которых оказались Миллес и Хант. Несмотря на свой высокий патриотизм, оба они выступали с критикой современной жизни и были заражены революционным духом своей эпохи. В результате прерафаэлиты стали писать произведения на социальные темы, в частности, о положении женщины в викторианском обществе. Хотя количество картин на эти темы сравнительно невелико, тем не менее прерафаэлиты внесли серьезный вклад в живопись на современную тематику»¹.

Заслуга прерафаэлитов заключается в том, что они впервые в английском искусстве обратили серьезное внимание на социальные проблемы современного общества. Одна из них – это проблема труда и трудового человека. Эта тема совершенно отсутствовала в работах членов Академии

¹ Wood Ch. The Pre-Raphaelites. London, 1981. P. 12.



Форд Мэдокс Браун
Последний взгляд
на Англию
1852–1855

Дерево, масло
82,6 x 74,9 см
Городская
художественная
галерея, Бирмингем

художеств, обращавшихся чаще всего к далеким от реальной жизни мифологическим сюжетам. Напротив, многим работам прерафаэлитов свойственна тенденция к реализму, что проявилось, в частности, в обращении к социальным темам, изображении сцен труда, образов рабочих.

Такова картина Генри Уоллиса *Дробильщик камней*. Тяжелая, изнурительная работа, связанная со строительством домов, относилась к самым низким видам труда. На картине Уоллиса изображен мертвый рабочий, очевидно погибший во время работы. Молоток выпал из его рук,

Джон Бретт
Дробильщик камней
1857–1858

Холст, масло
50 x 68 см
Художественная
галерея Уокера,
Ливерпуль



и его тело покоится на груде разбитого им камня. Мертвый рабочий и мрачный колорит переднего плана контрастирует с выдержанным в голубых тонах далеким пейзажем. Эта картина – одно из ярких проявлений социальной критики в английском искусстве второй половины XIX века.

Определенным контрастом к этому произведению является картина Джона Бретта, которая носит такое же название – *Дробильщик камней*. В отличие от трагичного и мрачного эмоционального тона картины Уоллиса здесь изображен молодой розовощекий парень с молотком в руке. Рядом собачонка играет с его кепкой. Все действие происходит на фоне идиллического пейзажа, изображающего сельскую деревеньку и далекие холмы. Содержанием этой картины также является тема труда, но звучит она более оптимистично. Эти две картины словно отражают два различных образа английского люмпен-пролетариата: оптимистическое начало и трагический конец.

Следует сказать, что обе картины были выставлены в одном и том же 1858 году. Джон Рёскин высоко оценил их,

но под свое личное покровительство взял Бретта, порекомендовав ему продолжить свою работу в Италии – совет, которым молодой художник не преминул воспользоваться.

Одним из шедевров живописи прерафаэлитов является картина Форда Мэдокса Брауна *Труд*. Эта картина писалась 12 лет, с 1852 по 1865 год. В ней прославляется труд как основа здоровой морали, благоденствия и как контраст к лени и безделью. Основу композиции составляют образы землекопов, роющих фундамент на городской улице. Наряду с ними Браун изобразил и представителей других профессий – строителей, моряков, плотников. Контраст к их энергичной деятельности в картине составляет изображение представителей имущих классов, праздно глазеющих на работающих людей. Картина Брауна во многом является иллюстрацией социальной философии Карлейля, в особенности его книги *Прошлое и будущее*. Не случайно в правом углу картины представлены фигуры стоящих и как бы наблюдающих динамику социальной жизни города философа Карлейля и Джона Мауриса, основателя Колледжа рабочих, в котором преподавал сам Браун.

В целом эта картина – яркое, не лишенное морализма и аллегоризма, прославление физического труда как основы и фундамента викторианской морали. На моралистический смысл этого произведения указывает цитата из Библии,



Генри Уоллис
Дробильщик камней
1857

Дерево, масло
64 x 79 см
Городская
художественная
галерея, Бирмингем



помещенная на раме картины. Рабочий люд изображен здесь с явной симпатией и сочувствием, а труд, как бы он ни был тяжел, представляется в духе викторианской морали как высокая нравственная добродетель.

Хотя Форд Мэдокс Браун не был членом «Братства прерафаэлитов», он был одной из центральных фигур прерафаэлитского движения. Он преподавал в Колледже рабочих, делал дизайнерские эскизы для фирмы «Моррис и Компания». В его произведениях постоянно звучала социальная тема — иногда слишком моралистично, как в картинах «Возьмите вашего сына, сэр!» или *Степени жестокости*, написанной на тему известной картины Хогарта; иногда же Браун создавал произведения вполне объективные и исторические. Таковы его двенадцать стеновых росписей для магистрата в Манчестере, на которых художник изобразил сцены труда, картины местной истории.

Другая картина на тему труда — это героическое полотно Уильяма Скотта *Железо и уголь* (1855–1860). Если Браун стремился возвеличить всякий труд, всякую профессию как Богом данную добродетель, Скотт прославляет индустриальный труд, основу английской индустриальной революции. На первом плане изображена группа кузнецов, стоящих у горна, на заднем плане раскрывается перспектива индустриального Ньюкасла — верфь, лесопилка, водяная помпа, мосты с идущими по ним поездами, дымящиеся фабричные трубы. Эта картина — гимн труду, прославление английской индустриальной революции.

Форд Мэдокс Браун
Труд. 1852–1865

Холст, масло
135 x 196 см
Городская
художественная
галерея, Манчестер

Трудящийся человек часто изображается в произведениях прерафаэлитов с чувством симпатии. Пример тому – творчество Артура Хьюза. Поэтический характер носят его картины *Возвращение домой после работы* (1860–1861) и *Возвращение домой с моря* (1863). На последней изображен юнга, вернувшийся из плавания и не заставший в живых своих родителей. Под сочувственным взглядом сестры он лежит у их могилы, отдавшись своей печали.

Одной из трудных проблем Великобритании XIX века была эмиграция. В 1840-х годах в стране ощущались все признаки депрессии. Не случайно это время получило название «голодного» десятилетия. В результате многие англичане в поисках работы и средств к существованию вынуждены были эмигрировать в Америку или Австралию. Правительство поддерживало тех, кто решил навсегда покинуть Англию и даже организовало специальные учебные курсы для подготовки инженеров, механиков, фермеров.

Широко рекламировались пароходы, осуществлявшие рейсы в Австралию.

Один из таких пароходов – «Виндзор» ранним июньским днем 1852 года увозил в Австралию одного из основателей прерафаэлитского братства, скульптора Вулнера. В толпе провожающих были Уильям Россетти, Холман Хант, Форд Мэдокс Браун.

Это событие стало предлогом для создания замечательного произведения искусства – картины Брауна *Последний взгляд на Англию*. Он начал писать ее в 1852, а закончил только в 1855 году. Браун изобразил Вулнера с женой,

Уильям Белл Скотт
Железо и уголь
1855–1860
Холст, масло
188 x 188 см
Уоллингтон-Холл,
Нортумберленд
(Национальный трест)

Артур Хьюз
Возвращение домой
после работы
1860–1861

Холст, масло
103 x 78 см
Коллекция журнала
Форбс





сидящих на корабле, отбывающем из Англии. В картине прекрасно передана трагическая атмосфера прощания с родиной. И хотя она отражает конкретный случай и изображает конкретные лица, в целом Брауну удалось выразить важный социальный феномен, столь характерный для Англии – ведь в вынужденной эмиграции в то время находилось около 27 миллионов англичан. Их социальный опыт, их настроения и чувства нашли отражение в этом замечательном произведении.

Браун не был единственным художником, обратившимся к теме эмиграции. Ричард Редгрейв написал картину *Последний взгляд эмигранта на свой дом* (1858), где изображена семья эмигранта, прощающегося со своим сельским домом. Картина хорошо передает сельский пейзаж, но она лишена того обобщенного символического значения, который отличает картину Брауна. На тему эмиграции Джеймс Коллинсон написал картину *Отвечая на письмо эмигранта* (1850).

Одной из острых социальных проблем, к которым обращались прерафаэлиты, было положение женщины

Артур Хьюз
Возвращение домой
с моря. 1863
Дерево, масло
51 x 65 см
Музей Ашмолиен,
Оксфорд



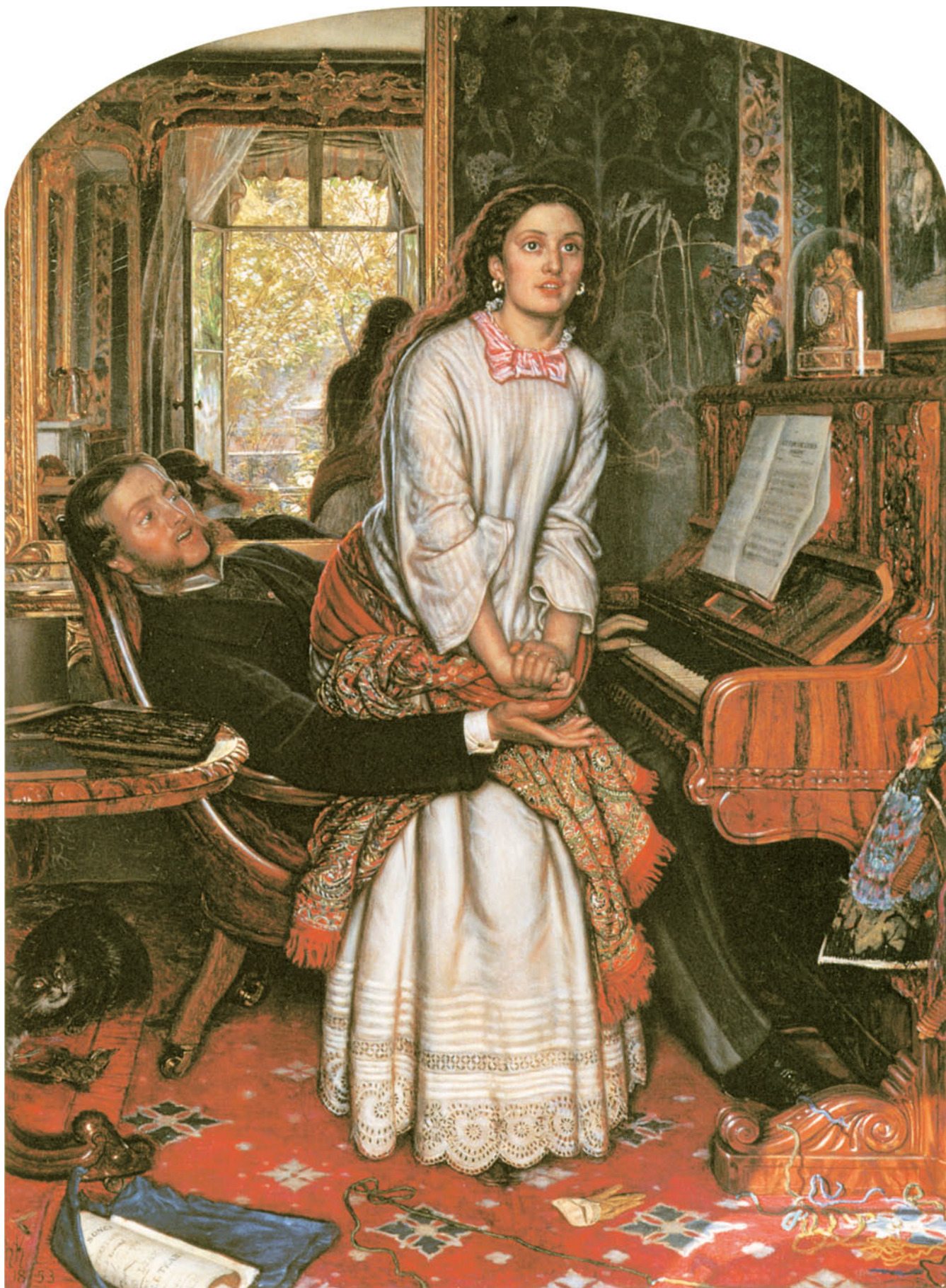


Ричард Рейдгрейв
Последний взгляд
эмигранта на свой
дом. 1858

Холст, масло
69 x 99 см
Галерея Тейт, Лондон

в английском обществе. Более всего эта тема занимала художника Ричарда Редгрейва, который написал множество картин с изображением трудящихся женщин – продавщиц, вышивальщиц, шляпниц и т. д. Широко известна его картина *Заведущая (Плохая учительница)*. Данте Габриэль Россетти долгое время работал над картиной *Найденная* на тему проституции, которую, впрочем, так и не закончил. Одна из самых известных картин прерафаэлитов – *Пробудившийся стыд* Ханта (1853) – также посвящена проблеме проституции. На ней изображена молодая женщина, сидящая на коленях любовника. В порыве пробуждающихся угрызений совести она вскакивает, в то время как ее любовник продолжает играть на фортепьяно, игнорируя духовный порыв женщины.

Нравственный смысл картины подчеркивается цитатой из Библии, помещенной на раме картины, а также символикой деталей: кошкой, играющей с подраненной птичкой, потерянной перчаткой и т. д. Академическая критика подвергла картину критике как произведение бытового жанра, но Рёскин с энтузиазмом поддержал картину и написал в ее защиту пространную статью в *Таймс*.



Уильям Холман Хант
Пробудившийся
стыд. 1853

Холст, масло
74 x 55 см
Галерея Тейт, Лондон



Данте Габриэль
Россетти
Найденная
1854–1881

Холст, масло
Художественный
музей Делавэра,
Уилмингтон

Конечно, не следует чересчур переоценивать социальный критицизм прерафаэлитов. Чаще всего он оставался в пределах викторианской морали и основывался на идее нравственного улучшения общества. Из всех прерафаэлитов самым радикальным в политическом отношении оказался Уильям Моррис, который пропагандировал социалистические идеалы. Но делал он это скорее не как художник, а как писатель и критик, оставаясь в своей живописи и графике в пределах ностальгической медиевистской иконографии.

Тем не менее социальная тема в творчестве прерафаэлитов очень важна. Она показывает их связь с поисками гуманистического идеала и уверенностью, что красота может не только спасти мир, но и изменить и улучшить его.



ПРЕРАФАЭЛИТЫ И РЫЦАРИ КРУГЛОГО СТОЛА



Как и большинство произведений современного искусства, творчество прерафаэлитов было индивидуальным, оно представляло различные художественные индивидуальности с особенностями их стиля, мастерства, таланта. Но в художественном наследии прерафаэлитов было одно коллективное, а потому совершенно уникальное произведение, своеобразный Gesamtkunstwerk. Речь идет о здании Университетского союза в Оксфорде. Скажу сразу, это произведение малоизвестно не только за рубежом, но и в самой Англии. Даже многие, живущие в Оксфорде, не знают о его существовании, в чем мне пришлось недавно убедиться, показывая это здание одному оксфордскому профессору.

Уникальность этого памятника заключается в том, что оно возникло как бы в противовес потоку времени. В 1860-е годы «Братство прерафаэлитов» стало распадаться, половина его членов вышла из группы. В 1853 году Миллес был избран членом Королевской академии художеств, с которой прерафаэлиты враждовали. Центробежные силы стали превалировать над центростремительными, прерафаэлиты постепенно отделялись друг от друга. Но судьбе было угодно, чтобы в кругу братства появились новые члены, с чьим творчеством связан следующий этап в развитии прерафаэлизма. Среди них были недавние студенты Оксфордского университета, окончившие в 1855 году колледж Эксетер, – Уильям Моррис и Эдвард Бёрн-Джонс. К тому же в Оксфорде начал преподавать влиятельный историк искусства, поддержавший в трудное время прерафаэлитов, – Джон Рёскин.

Летом 1857 года Данте Габриэль Россетти прибыл в Оксфорд, где его приятель, архитектор Бенджамен Вудуард, строил здание Университетского союза. В здании планировался зал для заседаний дискуссионного клуба (сегодня в нем находится библиотека). Это было необычное помещение: десять деревянных опор делило крышу и стены на десять изогнутых

Зал Дискуссионного клуба Университетского союза в Оксфорде (ныне – библиотека)



пролетов, каждом из которых размещалось по два окна в виде цветка с шестью лепестками. На уровне второго этажа вокруг всего огромного зала проходила галерея.

Обширное внутреннее пространство заинтересовало Россетти, и он предложил университету расписать его. В качестве сюжета для настенной живописи он предложил средневековый эпос *Король Артур и рыцари Круглого стола*. Это произведение уже использовалось английским поэтом Теннисоном в его *Королевских идиллиях*, а также Рихардом Вагнером, создавшим по мотивам артуровской мифологии оперы *Тристан и Изольда* и *Лоэнгрин*.

Поскольку гонорара за работу художникам не полагалось (оплачивались только стоимость материалов, еда и проживание), то руководство университета легко согласилось с предложением Россетти и предоставило художникам полную свободу. Со стороны университета с прерафаэлитами работал финансовый директор Союза лорд Боуэн, который помогал художникам и соглашался на все их предложения. Россетти пригласил к участию в росписях всех членов братства, но откликнулись далеко не все. Самым известным художником, давшим согласие был, помимо Россетти, Артур Хьюз. Остальные были начинающими художниками. Моррис и Бёрн-Джонс только что окончили университет, и участие в этом проекте было для них фактически первым шагом в живописи. Позднее к группе присоединились молодые художники — Джон Роддам Спенсер-Станоп и Валентайн Принсеп. В работе принял участие также Джон Поллен, профессор изящных искусств из Дублина, который в это время расписывал часовню колледжа Мертон. Итого семь человек, на манер средневековой артели.

Каждый выбрал сюжет по своему вкусу. Моррис — *Сэр Паломид ревнует к Тристану*

Росписи здания
Университетского
союза в Оксфорде
1857–1859
Валентайн Принсеп
Сэр Пелеас покидает
даму Этарду

Уильям Ривьер,
Брайтон Ривьер
Воспитание Артура
Мерлином

Джон Роддам
Спенсер-Станоп
Сэр Гавейн встречает
трех девиц у источника

Росписи потолка (Уильям Моррис) и стен (Уильям и Брайтор Ривьеры, Данте Габриэль Россетти) в здании Университетского союза в Оксфорде 1857–1859

Прекрасную Изольду, Джон Поллен изобразил, как *Король Артур получает меч от Владычицы озера*, а Артур Хьюз продолжил эту тему – *Король Артур велит забросить свой меч в озеро*. Спенсер-Станоп остановился на сцене *Сэр Гавейн встречается трех девиц у источника*, а Россетти предпочел историю сэра Ланселота и Грааля.

Одним словом, зал был наполнен мифологическими образами снизу доверху. Кроме того, Уильям Моррис взялся декорировать огромный потолок, который должен был символизировать Грааль и использовал для него изящный растительный орнамент, подобный тому, что стал впоследствии украшать его знаменитые обои.

Работали упорно и с энтузиазмом. Работа начиналась с восьми утра и продолжалась по ночам при свете газового светильника. За ходом работы иногда приходил наблюдать Джон Рёскин. Но вход был открыт и для всех членов оксфордского Союза, которые порой, задавая праздные вопросы, мешали работать. Одна из посетительниц спросила Морриса: «Дорогой мой, что за сюжет вы рисуете?» «Смерть Артура», – лаконично ответил Моррис и полез на леса. Посетительница пожаловалась Россетти на грубость его рабочих. В тот же день Бёрн-Джонс нарисовал карикатуру, на которой Моррис, облепанный с головы до ног краской, уставился на стену. А внизу он подписал фразу, пародирующую известную римскую пословицу: «O Tempora, O Morris»¹. Впоследствии эту историю с карикатурой стали рассказывать совершенно в ином контексте.

Далеко не всем членам Союза нравился средневековый мистицизм, который поселился в их зале для заседаний. Им хотелось бы иметь живопись попроще и попонятней. Поэтому несколько раз Поллена и Россетти орошали пакетами с грязной водой, брошенными с соседней галереи. Но это только настраивало художников на работу. В свободные дни они ходили на реку кататься на лодках, а по вечерам делали наброски к картинам или слушали написанные Моррисом поэмы, из которых впоследствии получилась книга *Защита Гиневры и другие поэмы*. Новый коллектив художников оказался вполне успешным и дружным. Все наслаждались работой и обществом друг друга, подтрунивали над Уильямом Моррисом, которого

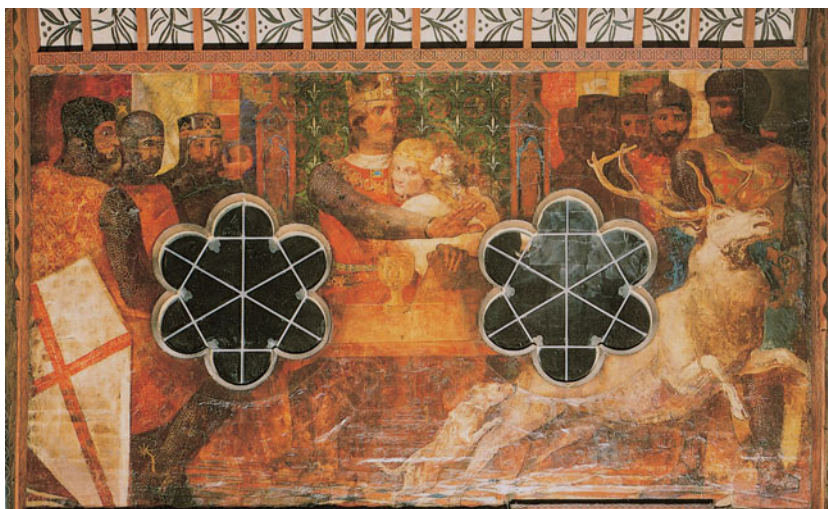


¹ Имеется в виду известное латинское выражение: «O tempora, o mores» – «О времена, о нравы».

прозвали Топси (по имени главного героя романа *Хижина дяди Тома*), рисовали друг на друга смешные карикатуры. Валентин Присеп, вспоминая о совместной работе, говорил: «Сколько удовольствия мы имели! Сколько шуток! Сколько громового смеха!». Умеренный Джон Рёскин, навещавший своих друзей-прерафаэлитов с очевидными педагогическими намерениями, писал впоследствии: «На самом деле, все они были немного помешанными, было очень трудно управлять ими».

Для того, чтобы правильно нарисовать мужские фигуры, художники позировали друг другу, а для работы над женскими

Уильям Ривьер,
Брайтон Ривьер
Свадьба короля
Артура и Гиневры
Роспись здания Уни-
верситетского союза
в Оксфорде. 1859



фигурами они приглашали натурщиц, которых вербовали из числа местных девиц. Так в Оксфордском театре произошла встреча с черноволосой Джейн Бёрден, которая выделялась своей красотой и сходством с цыганкой. После согласования с ее родителями она стала часто позировать в Союзе. Моррис делал с нее портреты, был застенчив в ее присутствии, но в конце концов сказал: «Я не могу Вас нарисовать, но я люблю Вас». Свадьба состоялась в апреле 1859 года в церкви Святого Михаила, недалеко от здания Союза. Поэт Суинберн писал по поводу женитьбы Морриса: «Я думаю, Моррис получил самую замечательную и совершеннейшую красавицу, на нее не только приятно смотреть, с ней приятно беседовать. Но идея жениться на ней была полным безумием. Единственное, о чем может мечтать каждый мужчина, – только целовать ее ноги». Как известно, эта женитьба принесла Моррису много радостей и огорчений.

Группа планировала завершить все работы за шесть недель, но на самом деле она длилась много дольше, а некоторые картины так и не были завершены. В конце 1857 года Россетти узнал о болезни своей натурщицы и любовницы, которая вскоре стала его женой, Элизабет Сиддел, и уехал в Лондон, не завершив свою часть работы. Моррис уверял, что Поллен никогда не завершит композиции; Бёрн-Джонс свою закончил, но заболел и слег в постель.

Между тем оставались еще три пустых панели. Предполагалось, что две из них напишет Россетти, а одну Моррис.



Данте Габриэль
Россетти
Видение Святого
Грааля сэру Ланселоту
Росписи здания
Университетского
союза в Оксфорде
1857–1859

Время шло, но ни один из них к работе так и не приступил. Тогда в июне 1859 года Союз обратился художнику Уильяму Ривьеру, приехавшему преподавать в Оксфорде рисунок, с предложением написать три новых панели за гонорар в 150 фунтов. Ривьер согласился, к нему присоединился его сын Брайтон, недавно ставший членом Королевской академии художеств. Они взялись за сюжеты *Первая победа короля Артура, вооруженного мечом*, *Воспитание Артура Мерлином* и *Свадьба короля Артура и Гиневры*. Вторжение посторонних авторов очень травмировало Россетти, тем более что Ривьеры получали гонорар за работу, а ему и его коллегам Союз ничего не заплатил.

Тем не менее в 1859 году все стены оказались расписанными. В газетах *Таймс*, *Морнинг кроникл*, *Сатурдей ревью* появились рецензии на новую коллективную работу прерафаэлитов. Критики высоко оценили работу. Поэт Пэтмор писал:

Данте Габриэль
Россетти
Как сэра Галахада,
сэра Борса и сэра
Персиваля напалит
Святой Грааль. 1864
Бумага, акварель
28,7 x 42,5 см
Галерея Тейт, Лондон



«Колористическое решение так блестяще, что стены напоминают поля иллюминированной средневековой рукописи. Глаз, даже если он не сконцентрирован на какой-то определенной картине, получает удовольствие от восхитительного сияния красок и разнообразия настенной живописи».

Сравнение живописи, украсившей стены Союза, со средневековой рукописью весьма удачно. Во-первых, эта живопись посвящена средневековой тематике, повествуя об истории короля Артура и его рыцарей. А во-вторых, сама живопись напоминает средневековый текст по колориту и общему цветовому решению. Все это еще раз свидетельствует о литературной основе творчества прерафаэлитов.

К сожалению, проблемы с росписями прерафаэлитов начались еще до их завершения. Исполненная темперой по штукатурке, живопись стала быстро темнеть. Сейчас слова Бёрн-Джонса «О, темпера, о Моррис!» стали приобретать другое, осуждающее значение, хотя не Моррису принадлежала инициатива использовать в качестве краски темперу. Сам Моррис реставрировал роспись свода в 1875 году. В 1906 году с картин были сделаны черно-белые фотографии, которые были опубликованы крошечным тиражом в 350 экземпляров с предисловием Холмана Ханга. В 1935 году была проведена реставрация картин, которая заняла пятнадцать месяцев. На следующий год состоялось торжественное открытие живописи после реставрации, в котором приняли участие потомки и родственники Морриса, Россетти, Бёрн-Джонса, Принсеп¹.

¹ Я видел интерьер университетского Союза в Оксфорде несколько раз. В последний – в августе 2009 года. Общее впечатление от круговой панорамы картин со светлой моррисовской крышей замечательно. Это поистине цельное произведение, посвященное одному-единственному литературному произведению. Что касается отдельных картин, то далеко не все они находятся в одинаковом состоянии. На некоторых из них живопись просматривается плохо, видны подмалевки, временами пустоты. Создается впечатление, что ты рассматриваешь старинную фотографию, на которой изображение отчасти уже выпцвело, а в некоторых частях превосходно сохранилось. К тому же рассматривать картины нужно при хорошем освещении, без бликов. Вход в библиотеку Союза теперь платный, при входе продаются цветные открытки, благодаря которым можно рассмотреть некоторые детали картин, которые плохо распознаваемы, когда рассматриваешь картины вблизи.

Последующая реставрация происходила в 1986 году, а затем в начале нового столетия. Так что двери университетского Союза часто бывали закрытыми. Этим, быть может, объясняется, почему эта работа прерафаэлитов малоизвестна. В большинстве книг о прерафаэлитах отсутствует ее анализ или даются лишь краткие упоминания о ней. Тем не менее значение этой работы огромно. Во-первых, она завершает обращение прерафаэлитов к Средневековью. Во-вторых, она означала приток новых молодых членов в коллектив прерафаэлитов. Здесь опыт (в 1856 году Россетти было 28 лет, и он уже был известным художником) встретился с молодостью (в это время Моррису было 22, а Бёрн-Джонсу 23 года). С их приходом прерафаэлиты получили прививку оксфордского интеллектуализма. С этого времени начинается новый этап в их творчестве. Роль лидера постепенно переходит от постоянно мятущегося, погружающегося в мистицизм Данте Габриэля Россетти к уравновешенному Уильяму Моррису, который сочетал в своем лице художника, издателя, дизайнера, социалиста, теоретика искусства и писателя. Фрески на сюжеты истории короля Артура являются своего рода пограничным столбом на этом пути. Романтический мир рыцарства был представлен обширно и разнообразно, но он уже потерял свою привлекательность. В дальнейшем прерафаэлиты пошли своим путем.



Данте Габриэль
Россетти
Гробница короля
Артура. Последняя
встреча Ланселота
и Гиневры. 1855

Бумага, акварель
29 x 42 см
Британский музей,
Лондон

ОТ РЕАЛИЗМА К СИМВОЛИЗМУ

Джон Эверетт
Миллес
Автопортрет. 1847
Дерево, масло
27,3 x 22,2 см
Трест Национальных
музеев и
Художественной
галереи Уокера,
Мерейсайд



Творчество прерафаэлитов характеризуется переходом от реализма к символизму. Изучение природы таковой, какова она есть, не мешало прерафаэлитам возводить ее в символ, превращать в символ реальность и, наоборот, придавать символическим образам реальные черты. Эта парадигма «реализм – символизм» лучше всего сказывается в портрете.

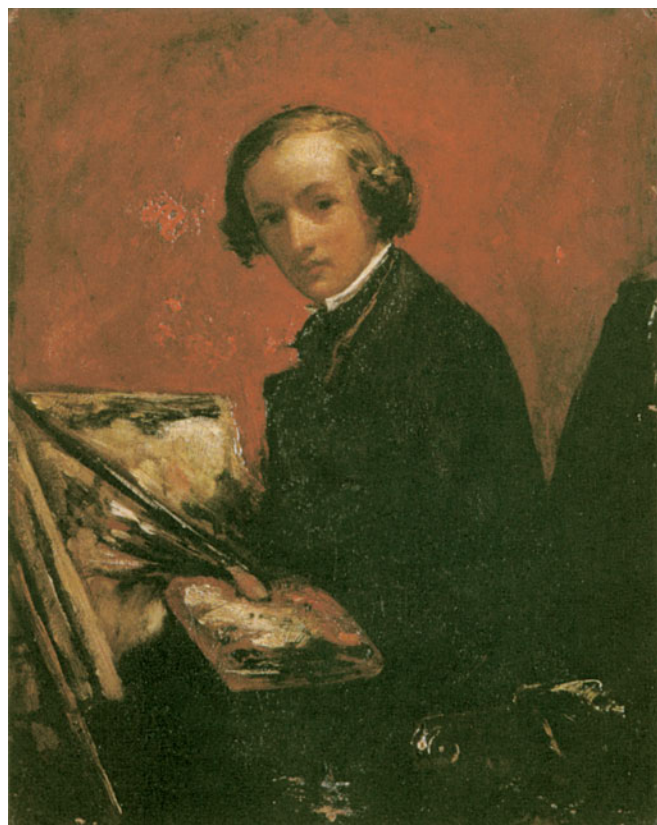
Прерафаэлиты переосмыслили и изменили многие традиционные жанры английского искусства, в том числе и портрет. До прерафаэлитов в английском искусстве господствовал классицистический портрет, теоретические

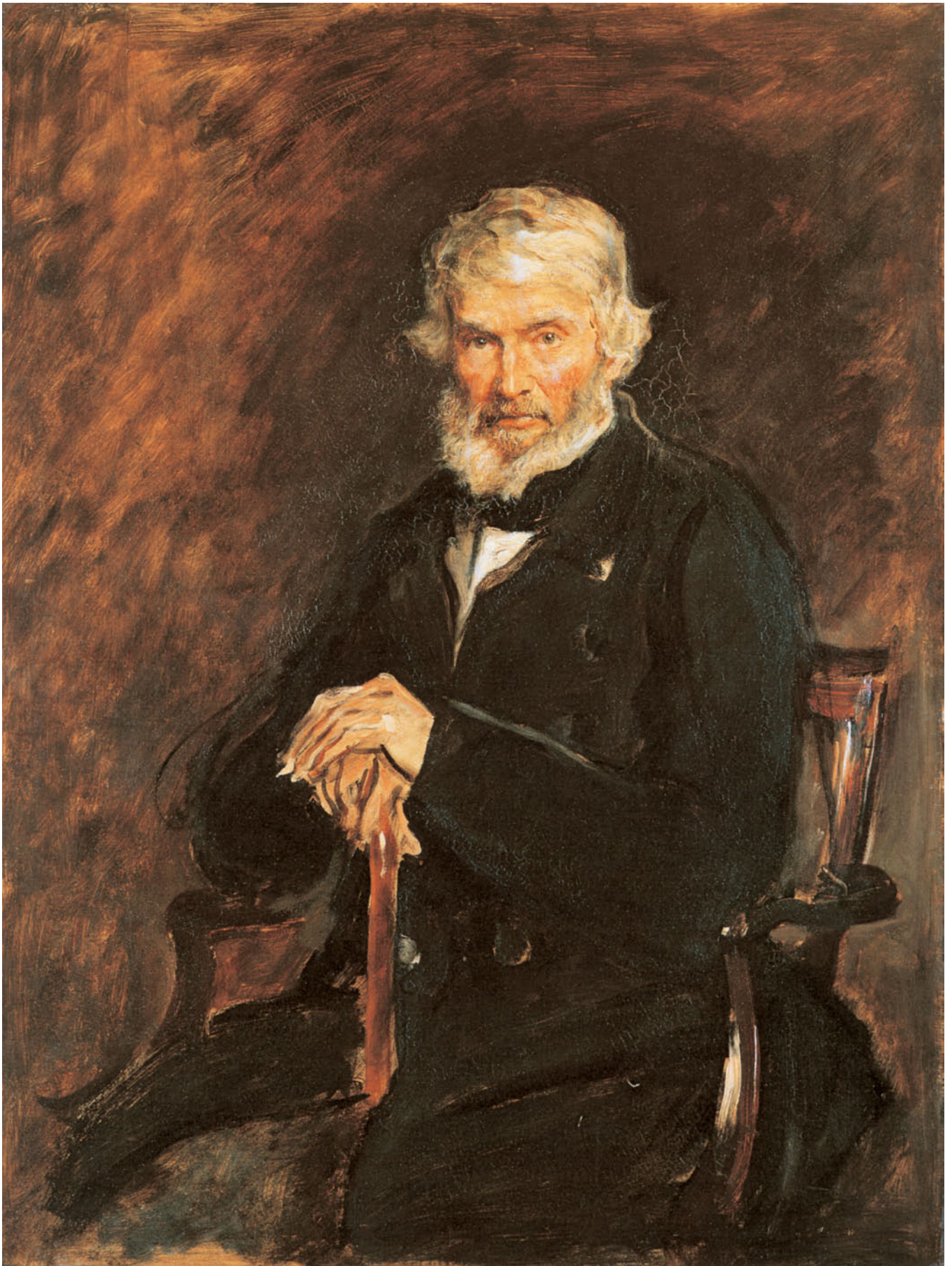
принципы которого были сформулированы Джошуа Рейнолдсом. В *Рассуждении об искусстве* он писал, что главное в портрете – изобразить модель в соответствующем платье, предписанном модой и социальным положением. Рейнолдс в своих лекциях, ежегодно читаемых для членов Королевской академии, учил, как создавать идеалистический портрет, как идеализировать природу, придавать ей возвышенный или грандиозный стиль. Его собственное искусство было практическим воплощением рекомендуемых им правил.

Следует сказать, что английский портрет XVIII века, получивший широкое развитие, основывался на эстетике,

Джон Эверетт
Миллес
Портрет Томаса
Карлейля. 1877

Холст, масло
116,8 x 87 см
Национальная
портретная галерея,
Лондон





предполагающей улучшение и идеализацию модели. Но в середине XIX века в стране, развивавшей реалистическую литературу, классицистический портрет становится анахронизмом. Нужны были новые приемы и принципы портретного искусства. Прерафаэлиты создали новый подход к жанру портрета: по их мнению, художник и модель должны быть равными партнерами. В их творчестве портрет утратил словесную иерархичность, лишился традиционного назначения быть маской определенного социального положения в обществе. Принципы аристократического портрета – происхождение, богатство – теряют свое значение.

Портрет не был изолированным жанром в творчестве прерафаэлитов. Скорее всего, он был следствием их принципа верности природе. Не случайно свои картины прерафаэлиты, как правило, писали с натуры, используя в качестве моделей родственников или знакомых. Поэтому большинство их картин, какими бы фантастическими они ни были, имеют определенное портретное сходство со своими моделями.

Портрет занимает важное место в творчестве Миллеса. Один из ранних его произведений в этом жанре – *Автопортрет* 1847 года, на котором восемнадцатилетний художник изобразил себя с палитрой и кистью в руке. Впоследствии Миллес создал многочисленные портреты детей и родственников, коллег-художников – Чарльза Коллинза (1850), Уильяма Холмана Ханта (1854); широкую известность получил портрет Джона Рёскина. Сначала это был акварельный портрет, а затем, в том же 1854 году, – портрет в полный рост на берегу горного ручья, где бурные потоки воды словно контрастируют с фигурой



Джон Эверетт Миллес
Портрет писателя
Уилки Коллинза
1850

Дерево, масло
26,7 x 17,8 см
Национальная
портретная галерея,
Лондон

Джон Эверетт Миллес
Спелые вишни. 1879
Холст, масло
134,6 x 88,9 см
Частное собрание



талантливому художественному критику в длинном сюртуке и со шляпой в руке.

Миллесу принадлежат несколько очаровательных женских портретов, в которых он стремился, помимо портретного сходства, выразить некую обобщенную идею, хотя настоящего символического звучания его женские портреты не достигли. Таковы *Подружка невесты* (1851), изображающая женщину с распущенными золотистыми волосами во время обряда венчания, *Лилия Джерси* (1878) – портрет актрисы Лилли Лэнгтри с цветком в руке, *Последняя роза лета* (1888) – портрет дочери художника Мэри с увядающей розой в руке.

Наряду с женскими портретами Миллес создает образы великих современников, которые позировали ему в его мастерской. Это портреты Уильяма Гладстона, Бенжамина Дизраэли, Томаса Карлейля, Альфреда Теннисона. С Теннисоном Миллеса связывала дружба, начало которой относится к 1850-м годам. На портрете, написанном в 1881 году, поэт изображен почти в полный рост, в темном плаще, с обнаженной головой. В его позе и пронизательном взгляде есть

Джон Эверетт
Миллес
Портрет Джеймса
Уайарта с внучкой
Мэри. 1849
Дерево, масло
35,6 x 41,1 см
Частное собрание



нечто от пророка. Теннисон был любимым поэтом прерафаэлитов. Россетти, Хант, Браун и сам Миллес часто иллюстрировали образы его поэзии. В портрете Гладстона (1879) премьер-министр изображен в созерцательной позе, подчеркивающей значительность и достоинство политического лидера. Не менее выразителен и портрет философа и писателя Томаса Карлейля (1877). В этих портретах, написанных на склоне жизни, Миллес утвердил себя в качестве тонкого и значительного портретиста.

Не обошел вниманием жанр портрета и Уильям Холман Хант. Стилистику его портретов отличает точность, простота

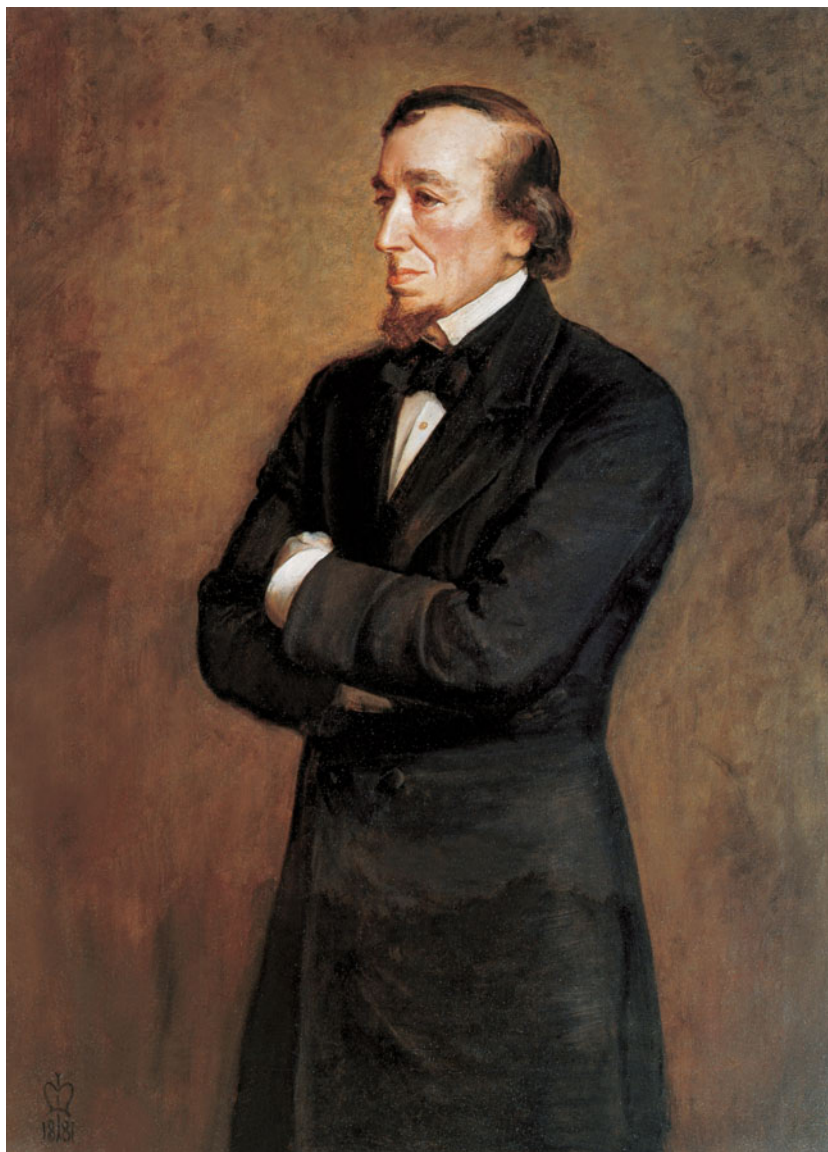
Джон Эверетт
Миллес
Портрет поэта
Альфреда Теннисона
1881

Холст, масло
124,5 x 91,5 см
Национальный музей
(Галерея леди Ливер),
Ливерпуль



и строгость в передаче модели. Ему принадлежит небольшой, но чрезвычайно выразительный портрет Эдварда Лира (1857), поэта, создателя поэзии нонсенса, и художника-пейзажиста. Лир восхищался искусством прерафаэлитов, брал уроки рисунка у Ханта и считал себя «ребенком» прерафаэлитов, называя Ханта «папочкой», а Миллеса – «теткой». Лир работал в Ливерпуле, и Хант преподнес в подарок городу этот портрет.

Хант написал также портрет Роберта Мартино (1860), адвоката по профессии, занявшегося живописью под влиянием прерафаэлитов. Одно время Мартино и Хант работали



Джон Эверетт
Миллес
Портрет Бенжамина
Дизраэли. 1881
Холст, масло
127 x 91,5 см
Национальная
портретная галерея,
Лондон

в одной мастерской в Лондоне. Результатом короткой художественной карьеры Мартино была картина *Последний день в старом доме* (1861).

Ханту принадлежит также портрет художника Гарольда Разбона, сына крупного ливерпульского мецената, который вместе с Фордом Мэдоксом Брауном принимал участие в росписи магистрата в Манчестере, а затем основал компанию, производящую художественное стекло.

Наконец, Хант написал и портрет Миллеса, относящийся к периоду существования прерафаэлитского братства. Таким образом, почти все портреты Ханта связаны с его профессиональной деятельностью и изображают его коллег-художников.

Большинство прерафаэлитских портретов носят символический характер, служат иллюстрациями к поэтическим

Роберт Мартино
Последний день
в старом доме. 1861
Холст, масло
108 x 145 см
Галерея Тейт, Лондон



или мифологическим образам. Таковы *Офелия* Миллеса или *Леди из Шалот* Уильяма Холмана Ханта. В особенной мере символизм характерен для Данте Габриэля Россетти, который написал бесчисленное количество портретов, в том числе Уильяма Холмана Ханта, Томаса Вулнера, Суинберна, Роберта Браунинга, Форда Мэдокса Брауна, своего брата Уильяма Россетти.

Начиная с 1860-х годов Россетти создает серию женских портретов, воспевающих женскую красоту, многообразие и загадочность женской природы. Все эти портреты написаны с натуры и имеют реальных прототипов. Но вместе с тем Россетти стремился придать реальному лицу символическое значение. Этому служили фон, окружение, название картины, наконец, аллегорические аксессуары. С их помощью Россетти придавал обобщенное и даже символическое значение реальному лицу, которое портретировал.

Россетти позировали многие натурщицы: его жена Элизабет Сиддел, Алекса Уайлдинг, Фанни Корнфорт, Анни Миллер, Джейн Моррис. И хотя портреты отражают характер и своеобразие портретируемой модели, они всегда носят символический характер, связаны с образами поэзии или мифологии. Символичен образ *Сивиллы Пальмиферы* (1866–1870), написанный с Алексой Уайлдинг. Образ сивиллы связан в античной мифологии с прорицательством. Но сивилла Россетти не прорицательница, а скорее символ женской мудрости. Она изображена с пальмовой ветвью в руке – средневековым символом целомудрия. Россетти вписывает прекрасную женскую фигуру в арку, на которой изображены различные символические образы: любви, смерти, ужаса и тайны – всего, что связано, по его представлению, с природой женской красоты. Любовь в этой картине представляет головка Амура с повязкой на глазах и жертвенное пламя, исходящее из металлического светильника. Ужас символизирует голова Горгоны, смерть – череп, тайну – изображение сфинкса. Над правым плечом сивиллы порхают две бабочки, христианские символы воскресшей души.



Джон Эверетт
Миллес
Лилия Джерси
(Портрет актрисы
Лилли Лэнгтри)
1878

Холст, масло
110,5 x 84 см
Остров Джерси



Уильям Холман Хант
Леди из Шалот
1886–1905

Холст, масло
188 x 146 см
Музей Уодсворд
Атенеум, Хартфорд,
Коннектикут

Не менее символична картина *Дева-избранница* (1871–1877) – иллюстрация к собственной поэме *The Blessed Damozel*. На манер итальянских алтарей XIV–XV веков Россетти делит картину на две части, символизирующие небесный и земной миры. На верхней изображен образ прекрасной женщины в райском пределе, окруженный ангелами. С высоты она меланхолично взирает на своего возлюбленного в нижней, земной части мира. Символическая идея картины заключается в ожидании будущего единения, которое может дать только любовь.

Картину *Пандора* Россетти писал с Джейн Моррис. В греческой мифологии из ящика Пандоры на землю вылетают все беды, которые предстоит испытать людям. Россетти изобразил прекрасную женщину, держащую в руках ящик, из которого в виде клубящихся облачков истекают несчастья, заполняющие весь фон картины. Как отмечал Суинберн, символический смысл этой картины – божественный ужас, связанный с «несчастьями любви».

Россетти в своих символических портретах довольно часто обращался к образу Джейн Моррис. В многочисленных набросках он отмечает те ее характерные черты, которые позднее стали имиджем «праерафаэлистской женщины», – распущенные, развевающиеся волосы, пухлые губы, бледное лицо, интровертный, энигматический взгляд, расслабленная поза.

Впоследствии Россетти создал большое количество прекрасных женских образов в духе символизма – *Астарта Сирийская*, *Вероника Веронезе*, *Марианна*, *Леди Лилит*. Все они воспевают красоту, богатство, разнообразие и загадочность женской природы.

Праерафаэлиты переосмыслили и демократизировали такой жанр, как портрет, который всегда изображал представителей высших классов. Как пишет Андреа Роуз в своей



Данте Габриэль
Россетти
Сивилла Палмифера
1866–1870

Холст, масло
94 x 82,5 см
Национальный музей
(Галерея леди Ливер),
Ливерпуль

книге *Портрет прерафаэлитов*, «по сравнению с бесстрастием большинства портретов XVIII века портрет прерафаэлитов становится предметом приложения сердца и ума...

Художник и модель выступают как равноценные партнеры, и благодаря этому художественному демократизму художник обладает свободой творить согласно своему воображению. Если Рейнолдс изображал своих партнеров в одежде, соответствующей их положению, то Россетти создавал королеву из продавщицы, богиню – из дочери конюха, божество – из проститутки. Элизабет Сиддел, помощница модистки, становилась Региной Кордиум, королевой сердец; Джейн Моррис – Астартой и Прозерпиной, Фанни Корнфорт – Лилит»¹. Действительно, Россетти создал новый образ женщины как предмет поклонения, символ божественной красоты, причем момент идеализации сочетался у него с абсолютной верностью модели.

У поздних прерафаэлитов появляется известный мистицизм в отношении к женской красоте, у них, как и у многих символистов, появляется образ *femme fatale*.

Но этот образ всегда имеет положительный, идеальный смысл. Прерафаэлитам было чуждо отношение к женской красоте как проявлению «сатанизма», которое появляется у некоторых других художников-символистов, например, у Фелисьена Ропса. Они создавали образы идеальной женственности, часто загадочные, таинственные, энигматические. В этих портретах отсутствует эротизм, скорее всего прерафаэлиты создают новый тип платонической красоты – возвышенной, идеальной, далекой от действительности и от зрителя.

Данте Габриэль
Россетти
Дева-избранница
1871–1877

Холст, масло
174 x 96 см
Художественный
музей Фогг,
Кембридж,
Массачусетс

¹ Rose A.
Pre-Raphaelite
Portraits. Oxford,
1981. P. 10.



Данте Габриэль
Россетти
Пандора. 1879
Бумага, цветные
карандаши
96,5 x 62,3 см
Художественный
музей Гарвардского
университета





Данте Габриэль
Россетти
Вероника Веронезе
1872

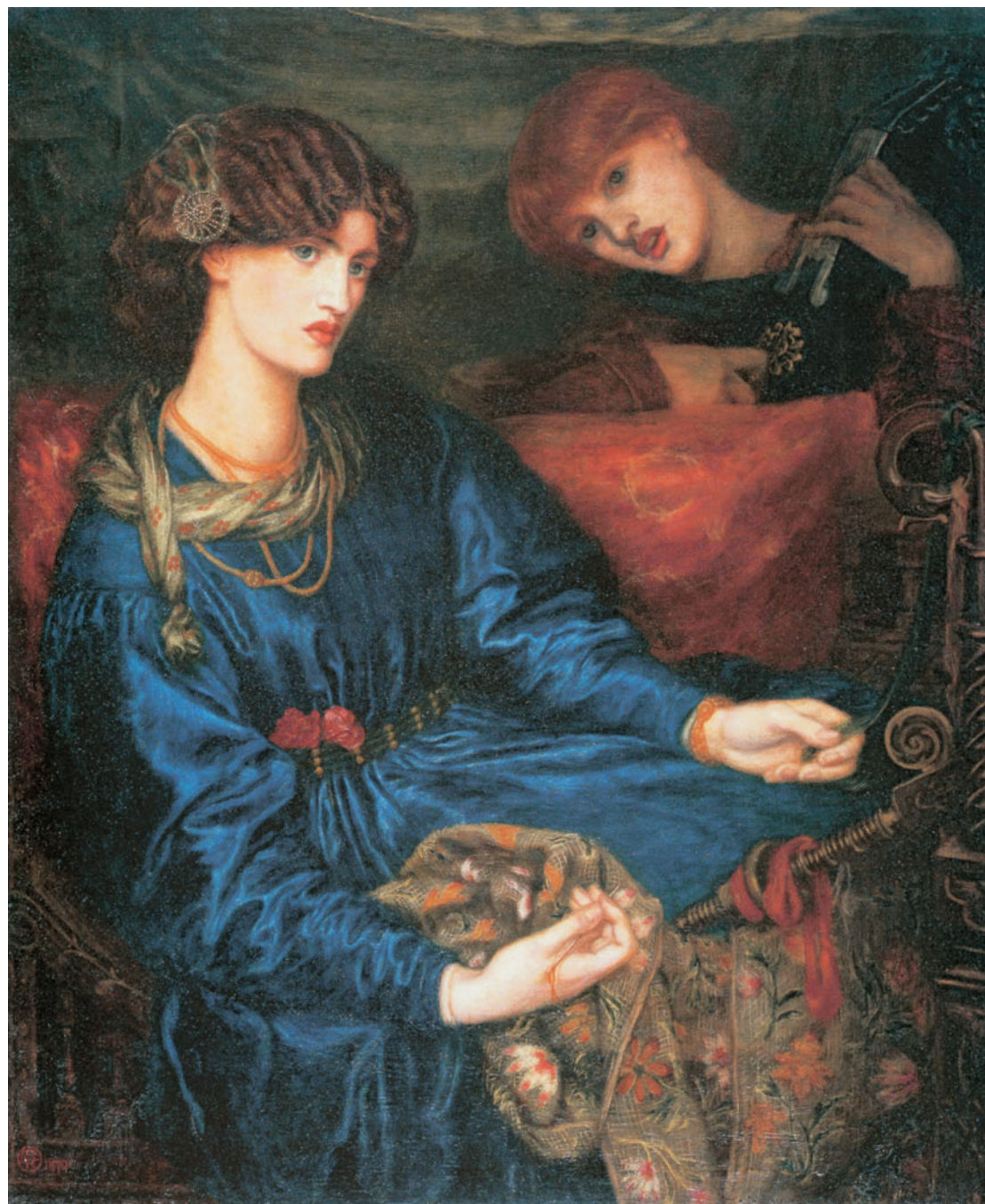
Холст, масло
109 x 89 см
Коллекция
Банкрофта,
Уилмингтонское
общество изящных
искусств

В 1880-е годы прерафаэлитский портрет существенно меняется, становится более стереотипным. В портретах Россетти и Бёрн-Джонса усиливается элемент меланхолической отрешенности от мира, нарциссизма. Как отмечает Андреа Роуз в своей книге о портрете у прерафаэлитов, в конце XIX века «верность природе» уступает верности имиджу, который становится узнаваемым и поэтому вполне готовым для рынка. Остается маленький шагжок с полотна

Данте Габриэль
Россетти
Леди Лилит
1868
(1782–1883)

Холст, масло
95,2 x 81,3 см
Художественный
музей Делавэра,
Уилмингтон





Данте Габриэль
Россетти
Марианна. 1870

Холст, масло
109,3 x 89 см
Художественная
галерея, Абердин

Данте Габриэль
Россетти
Астарта Сирийская
1877

Холст, масло
183 x 107 см
Городская
художественная
галерея, Манчестер

на серебряный экран, от Джейн Моррис к Теде Бара, от искусства к артефакту»¹.

Сегодня прерафаэлитский портрет принадлежит истории. Тем не менее очевидно, что прерафаэлиты внесли свой весомый вклад в понимание и интерпретацию образа человека, в котором реальность и идеализация сложно переплетались.

¹ Rose A. Op. cit. P. 16.





Данте Габриэль
Россетти
Возлюбленная
(Невеста)
1865–1866

Холст, масло
82,5 x 76,2 см
Галерея Тейт, Лондон

Подобное же сращивание реализма и символизма происходило и в пейзаже прерафаэлитов. Пейзаж является характерным и необходимым элементом английской художественной культуры. Это не только жанр английского искусства, но и типично английский способ видения и общения с природой. Без пейзажа трудно представить Англию, и не только ее художественные галереи и музеи, но сам стиль и уклад английской жизни.

К тому же на протяжении нескольких веков английский пейзаж был важным образовательным средством. Для многих путешественников и художников-любителей он служил своеобразным путеводителем по Англии, Уэльсу, Шотландии, Италии, Франции и Швейцарии. В результате в Англии сложилось несколько поколений художников, которые разрабатывали технику и эстетику пейзажа, используя для этого самые различные техники изобразительного искусства: рисунок, живопись, акварель.

В истории английского искусства можно выделить три типа пейзажной живописи, которые соответствовали трем периодам в развитии этого жанра: топографический пейзаж, получивший широкое распространение в XVII–XVIII веках и отличавшийся предельно ясной и точной фиксацией



Данте Габриэль
Россетти
Пиа деи Толомеи
1868–1861

Холст, масло
105,3 x 120,5 см
Художественный
музей Спенсера,
Университет штата
Канзас

изображаемого объекта; романтический пейзаж, связанный прежде всего в именем Тёрнера, и пейзаж прерафаэлитов.

Прерафаэлиты создали новый тип пейзажной живописи. Прежде всего, они отказались от всего того, чем был знаменит английский пейзаж до них. Во-первых, они отвергли монохромный топографический пейзаж, который претендовал на то, чтобы быть документом. Для пейзажа прерафаэлитов



Форд Мэдокс Браун
Английская осень
после полудня
1852–1854
Холст, масло
61 x 134,6 см
Городская
художественная
галерея, Бирмингем

характерен яркий, интенсивный цвет, который отличает их искусство от предшественников. Во-вторых, они не приняли и эстетику романтического пейзажа с ее драматическими контрастами, поисками особых – «возвышенных» или «живописных» – сюжетов. Темами пейзажной живописи прерафаэлитов были обычные явления, в них не было ничего экстраординарного. Даже Рёскин, симпатизировавший прерафаэлитам, порой упрекал их в игнорировании «живописных» явлений.

Прерафаэлиты высказали определенную склонность к реалистическому пейзажу. Как правило, художники создавали свои пейзажи на натурных сеансах, невзирая на жару, холод, ветер или дождь. Для них характерна не только пунктуальная точность в деталях, но и всегдашняя верность местному колориту, атмосфере места и времени.



Прерафаэлиты создавали свою собственную, совершенно новую эстетику и поэтику пейзажа. «Для своего времени прерафаэлиты создавали нечто совершенно современное, нечто такое, что было настоящим шоком для викторианской пейзажной живописи. Они создали совершенно новый, прекрасный и замечательный пейзаж, которого не знала вся история английского искусства»¹.

Каковы же особенности пейзажа прерафаэлитов в отличие от английского академического пейзажа?

Прежде всего, прерафаэлиты стремились показать природу при дневном освещении, редко прибегая к контрасту света и тени, который так широко использовали художники-романтики. Они предпочитали накладывать чистые краски на белый грунт, что делало их колорит исключительно

Форд Мэддокс Браун
Уолтон-на-Нейзе
1859–1860

Холст, масло
31,8 x 41,9 см
Городская
художественная
галерея, Бирмингем

¹ Wood Ch. The
Pre-Raphaelites. P. 81.

ярким. Кроме того, они прибегали к тщательной отделанности деталей не только переднего, но и заднего плана. Они выписывали каждый лист, каждую травинку с тонкостью и тщательностью миниатюриста.

Как отмечают историки искусства, прерафаэлиты использовали стереоскопический метод изображения природы, с помощью которого каждая деталь картины, даже находящаяся на заднем плане, изображалась с максимальной достоверностью. Все это создавало стереоскопический эффект глубины. В этом обычно видят влияние фотографии, которая принесла новое видение действительности. В своей статье *Стереоскопия и прерафаэлизм* Линдсей Смит показывает, что аналогия между фотографией и живописью прерафаэлитов во многом объясняет особенности как техники их письма, так и видения предметов. «Современные критики находят общее между фотографией и интересом прерафаэлитов к микроскопическим деталям. Это объясняет, почему прерафаэлиты изображали в своих картинах то, что обычно остается невидимым. Микроскопическая ясность их работ связана, очевидно, с культурным феноменом – с изобретением новых оптических инструментов»¹.

В особенной мере пейзажной живописи уделяли внимание три наиболее известных художника – Уильям Холман

¹ Smith L. The Elusive Depth of Field: Stereoscopy and the Pre-Raphaelites // Pre-Raphaelites Re-Viewed / Ed. by Marcia R. Pointon. Manchester – New York, 1989. P. 84.



Уильям Холман Хант
Козел отпущения
1854

Холст, масло
85,7 x 138,4 см
Национальный музей
(Галерея леди Ливер),
Ливерпуль



Хант, Джон Эверетт Миллес и Форд Мэддокс Браун. Хотя необходимо отметить, что никто из них не был чистым пейзажистом, и они обращались к самым различным жанрам. Но в пейзаже более, чем в каком-либо ином жанре, воплощался заимствованный прерафаэлитами от Рёскина принцип верности природе. Хант был, пожалуй, первым из прерафаэлитов, обратившихся к пейзажу. Его картины *Новообращенная семья бритов спасает священника от преследования друидов*, *Нерадивый пастух*, *Заблудшие овцы* (*Наше английское побережье*) с самого начала привлекли к себе внимание интенсивностью и яркостью красок. Особенный эффект произвела картина *Заблудшие овцы*, где художник экспериментирует со световыми эффектами в каждой детали картины, даже в изображении кровеносных

Уильям Холман Хант
Заблудшие овцы
(Наше английское побережье). 1852

Холст, масло
43,2 x 58,4 см
Галерея Тейт, Лондон



Джон Эверетт
Миллес
Радуга (Слепая
девочка). 1856

Холст, масло
82,6 x 61,6 см
Городская
художественная
галерея, Бирмингем

Джон Эверетт
Миллес
Мечты о прошлом
1857

Холст, масло
124 x 170 см
Национальный музей
(Галерея леди Ливер),
Ливерпуль

сосудов овечьего уха. Делакруа, который увидел эту картину на парижской выставке 1855 года, выразил свое восхищение ее колоритом. Правда, для Ханта эта картина была не столько приморским пейзажем, сколько религиозным сюжетом, смысл которого он стремился передать названием, которое ассоциировалось со словами пророка Исайи: «Мы все блуждали, как овцы, совратились каждый на свою



дорогу». Позднее критики отмечали, что эксперименты Ханта были восприняты французскими импрессионистами, хотя импрессионизм и прерафаэлизм шел разными путями в передаче природы. Импрессионизм делал акцент на эмоциональное восприятие, на ежесекундный эффект, тогда как прерафаэлизм видел в цвете прирожденные качества

самого объекта. В этом смысле Тёрнер гораздо ближе был к импрессионистам, чем прерафаэлиты.

Впоследствии Хант применил принципы прерафаэлизма к изображению восточного пейзажа. На картине *Козел отпущения* (1854) изображен древний обычай иудеев в День Искупления изгонять козла, символизирующего грехи, в пустыню. Хант представил жертвенное животное на берегу Мертвого моря, выразительно передав сумрачную и лишенную человеческого присутствия атмосферу природы Ближнего Востока.



Не меньший интерес проявил к пейзажу и Миллес. Одна из первых его картин, *Дочь лесника*, выставленная в Академии в 1851 году, отличалась ярким колоритом, который привлекал внимание зрителя в большей мере, чем сентиментальный сюжет о дружбе дочери бедного лесника и сына богатого сквайра. В картине *Офелия* (1852) Миллес изобразил шекспировскую героиню, плывущей по ручью в окружении цветов и прибрежных кустарников. Характерно, что в соответствии с принятой прерафаэлитами эстетикой верности природе Миллес писал все свои картины с натуры. Чтобы изобразить шекспировскую Офелию, плывущую по реке, он поместил натурщицу Элизабет Сиддел, одетую в старинное платье, в ванну, причем ему понадобилось че-

Артур Хьюз
Долгое свидание
1853–1859
Холст, масло
105,4 x 52 см
Городская
художественная
галерея, Бирмингем

тыре месяца, чтобы завершить свою работу. Замечательный пейзаж присутствует в портрете Джона Рёскина, где критик представлен на берегу горного потока. Красочные пейзажи изображены также в картинах *Радуга (Слепая девочка)*, *Осенние листья*, *Мечты о прошлом*.

Творчество Миллеса оказало сильное влияние на Артура Хьюза. Хотя он не был членом братства, Хьюз был горячим последователем прерафаэлитов. Он окончил художественную школу Королевской академии художеств, но, познакомившись с Россетти, Брауном и Хантом, примкнул к движению прерафаэлитов. Вслед за *Офелией* Миллеса он пишет свою *Офелию*, сидящую у ручья на фоне ночного пейзажа с летающими низко над землей ночными мышами. Глубокое понимание роли пейзажа в раскрытии эмоционального чувства Хьюз демонстрирует в картине *Апрельская любовь* (1855–1856), вписывая фигуру молодой девушки в атмосферу пробуждающейся природы. Его работы, иллюстрирующие историю короля Артура, также характеризуются замечательными картинами лесного ландшафта, как это видно в картинах *Рыцарь солнца* или *Герейнт и Энид*.

Форд Мэдокс Браун также отдал дань глубокого интереса прерафаэлитов к реалистическому пейзажу, что проявилось в его картинах *Прощание с Англией*, *Забавные бэбарашки*, *Английская осень после полудня*. Пожалуй, он был единственным среди

Артур Хьюз
Апрельская любовь
1855–1856
Холст, масло
91,5 x 51 см
Галерея Тейт, Лондон





Артур Хьюз
Рыцарь солнца. 1860
Холст, масло
102,6 x 132,5 см
Частное собрание

прерафаэлитов, у кого пейзаж стал главным, доминирующим жанром, которому он не изменял на протяжении всей своей жизни. Его пейзажные картины также отличает чистота красок, точность деталей. Браун не стремится к грандиозным или «живописным» сюжетам, как это делали представители академического искусства. Его картинам свойственны интимность, простота, чуждость всякой аффектации.

Среди других художников, принадлежащих к кругу прерафаэлитов, к пейзажному жанру обращались Уильям Дэйс, Томас Седдон, Джон Бретт. После успеха своей картины *Дробильщик камней* Джон Бретт по совету Рёскина отправился в Италию, где написал пейзаж *Долина Валь д'Аоста* (1858). Хотя она была написана совершенно в духе прерафаэлитов – с ярким колоритом и стереоскопической глубиной, – картина эта не понравилась Рёскину, который хотел бы видеть на ней изображения живописных или грандиозных объектов. За границей Бретт продолжает писать прерафаэлитские пейзажи; таковы *Вид на Флоренцию из Беллогардо* (1863) и *Этна с высоты Таормины* (1871). В конце своей жизни Бретт начал писать морские пейзажи, увиденные с борта яхты во время его путешествия вокруг Англии. Такова грандиозная панорама *Мир Британии* (1880). В 1881 году он был избран членом-корреспондентом Королевской академии художеств, став после Миллеса вторым художником из круга прерафаэлитов, принятых в Академию.

Наряду с Джоном Бреттом, другими художниками, стремящимися писать в стиле и в соответствии с эстетикой прерафаэлитов, были Чарлз Коллинз, Уильям Дэйс, Уильям Белл Скотт и Эдвард Лир, известный создатель поэзии нонсенса. Брат известного



Уильям Дайс
Первые пробы
Тициана в красках
1856–1857

Холст, масло
91 x 70 см
Художественная
галерея, Абердин

писателя Уилки Коллинза, Чарлз Коллинз был близким другом Миллеса. Еще на заре прерафаэлитского движения он написал яркую картину *Монастырские мысли*, которая была представлена на выставке в 1851 году, где образ монахини с книгой в руке прекрасно вписан в богатую полихромную гамму цветов монастырского парка.

Жанр пейзажа интересовал многих последователей прерафаэлитов. Одна из известных картин Дайса – *Первые пробы Тициана в красках* (1856–1857), на которой изображен юный Тициан, рисующий в парке Мадонну с Младенцем. Вокруг него и статуи Мадонны лежат яркие цветы, символизирующие колористическое богатство природы – совершенно рёскинский сюжет. Рёскин действительно высоко оценил эту картину, написав о ней большую хвалебную рецензию. Другая известная картина – *Залив Пигуелл, 5 октября 1858 года*, на которой изображены собирательницы ракушек на обнаженном при отливе берегу океана. Эта картина очень графична, по четкости и ясности деталей она напоминает фотографию.

Другой художник, Уильям Белл Скотт, приятель Россетти, написал много пейзажей, изображая английскую природу как правило на закате солнца. Среди них наиболее известна картина *Сумерки. Пасторский сад и дом в Беркшире* (1862).

Вместе с Хантом путешествие в Землю обетованную совершил Томас Седдон. Результатом этой поездки стали пейзажи с видом Иерусалима. Хотя его краски не слишком яркие, он, как и другие прерафаэлиты, также предпочитал пейзажи, залитые полуденным солнцем, с максимальной выписанностью деталей. К сожалению, Седдон умер довольно рано во время своего путешествия в Каир.

Большая группа художников-пейзажистов, испытавших влияние прерафаэлитов, находилась в Ливерпуле, где богатые меценаты поддерживали прерафаэлитов и собирали их произведения. Среди них нужно назвать Александра Уильямсона, Томаса Уэйда, но самым крупным художником был Уильям Дэвис, его пейзажи высоко ценили Россетти и Форд Мэддокс Браун.



Уильям Белл Скотт
Сумерки.
Пасторский сад и
дом
в Беркшире. 1862
Холст, масло
33 x 48 см
Частное собрание



Джон Бретт
Долина Валь
д'Аоста. 1858

Холст, масло
88 x 68 см
Частное собрание

Уильям Дайс
Залив Пигуелл,
5 октября 1858 года
1858

Холст, масло
63 x 88,9 см
Галерея Тейт, Лондон

Прерафаэлиты были законодателями в искусстве пейзажа сравнительно недолго, всего 25–30 лет. Однако этот короткий период в развитии английского искусства оказался необычайно плодотворным. Как отмечает английский искусствовед Кристофер Вуд, «в течение 1870-х годов пейзаж прерафаэлитов постепенно начинает постепенно выходить из моды, отчасти из-за того, что он требовал много труда и времени, отчасти же из-за влияния импрессионизма, а позднее постимпрессионизма. Спор между старым и новым стилем дал себя знать уже во время судебного процесса между Уистлером и Рёскином в 1877 году. С точки зрения традиций английской пейзажной живописи, представленной Констеблем, Тёрнером и Дэвидом Коксом, пейзаж прерафаэлитов был явным отклонением. Порвав полностью с традицией, настаивая на абсолютном реализме, прерафаэлиты пришли в тупик. Тем не менее их пейзаж исторически важен, это одна из наиболее интересных сторон движения прерафаэлитов»¹.

Английская пейзажная живопись – сложное явление. В английском пейзаже XIX века можно обнаружить самые разнообразные стилистические и художественные направления.

¹ Wood Cp. The Pre-Raphaelites. P. 93.





Томас Седдон
Вид на Иерусалим
и долину Иосафата
1854

Холст, масло
67 x 83 см
Галерея Тейт, Лондон

Это и топографический пейзаж, который широко использовался в искусстве академического классицизма, и романтический пейзаж, выражающий художественные и эстетические идеалы романтического движения, и реалистический пейзаж прерафаэлитов, обладающий достоинствами стереоскопического видения мельчайших деталей. За всем этим стоит напряженная работа нескольких поколений художников, поиски технических новшеств, художественных открытий и эстетических обобщений. И во многих этих областях английские художники оказывались впереди своих коллег с континента. «В работе английских пейзажистов, — пишет Эндрю Уилтон, — скрывается эволюция эстетической мысли, которая происходила в Европе в XVIII–XIX веках. Более того, в их открытиях

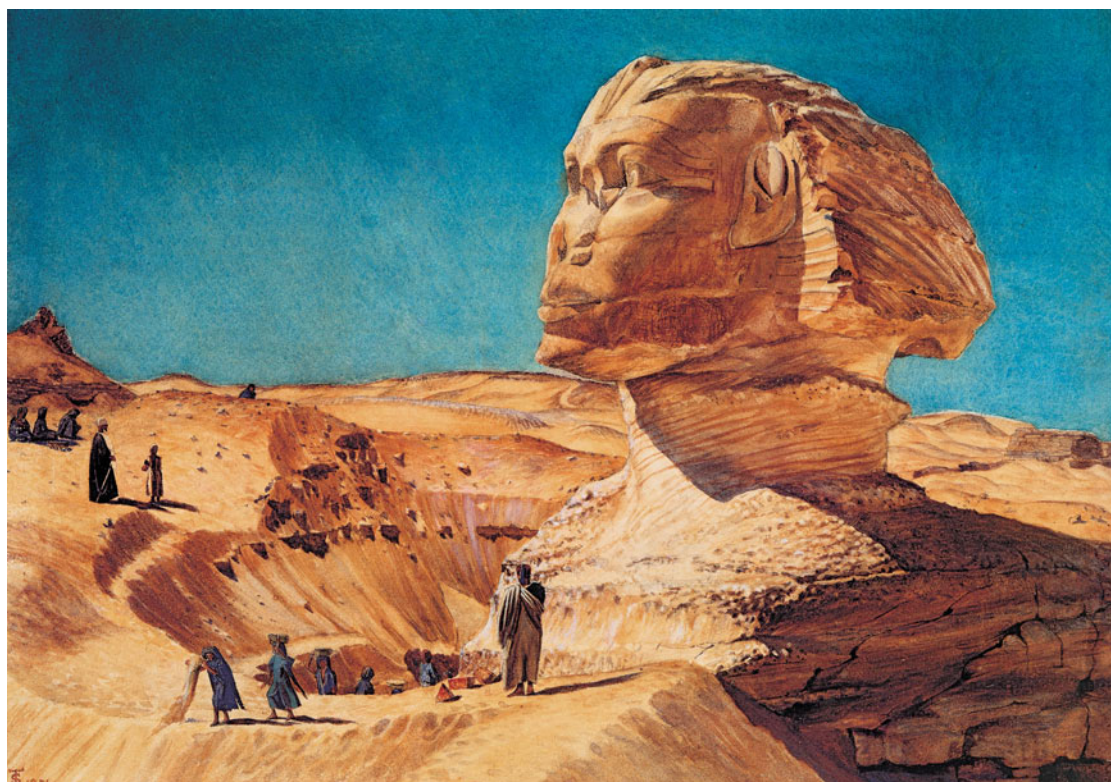
можно обнаружить и идеи эстетики XX века, относящиеся к форме и цвету. Немногие художники в Европе могут сравниться с Котманом в его способности оперировать чистой формой или с эмоциональной выразительностью молодого Палмера. Исследования Констеблем и Коксом физических свойств воздуха и неба беспрецедентны. До Тёрнера никто не мог так удачно соединить поэтическое величие, которое он впитал от Джона Роберта Козенса, с детальным наблюдением явлений природы. Искусство викторианской эпохи развило все эти идеи, смешивая поэзию с прагматизмом, чистую эстетику с точным знанием. Природа получила прививку от нового знания и возродилась как свежая и безотлагательная метафора гуманности»¹.

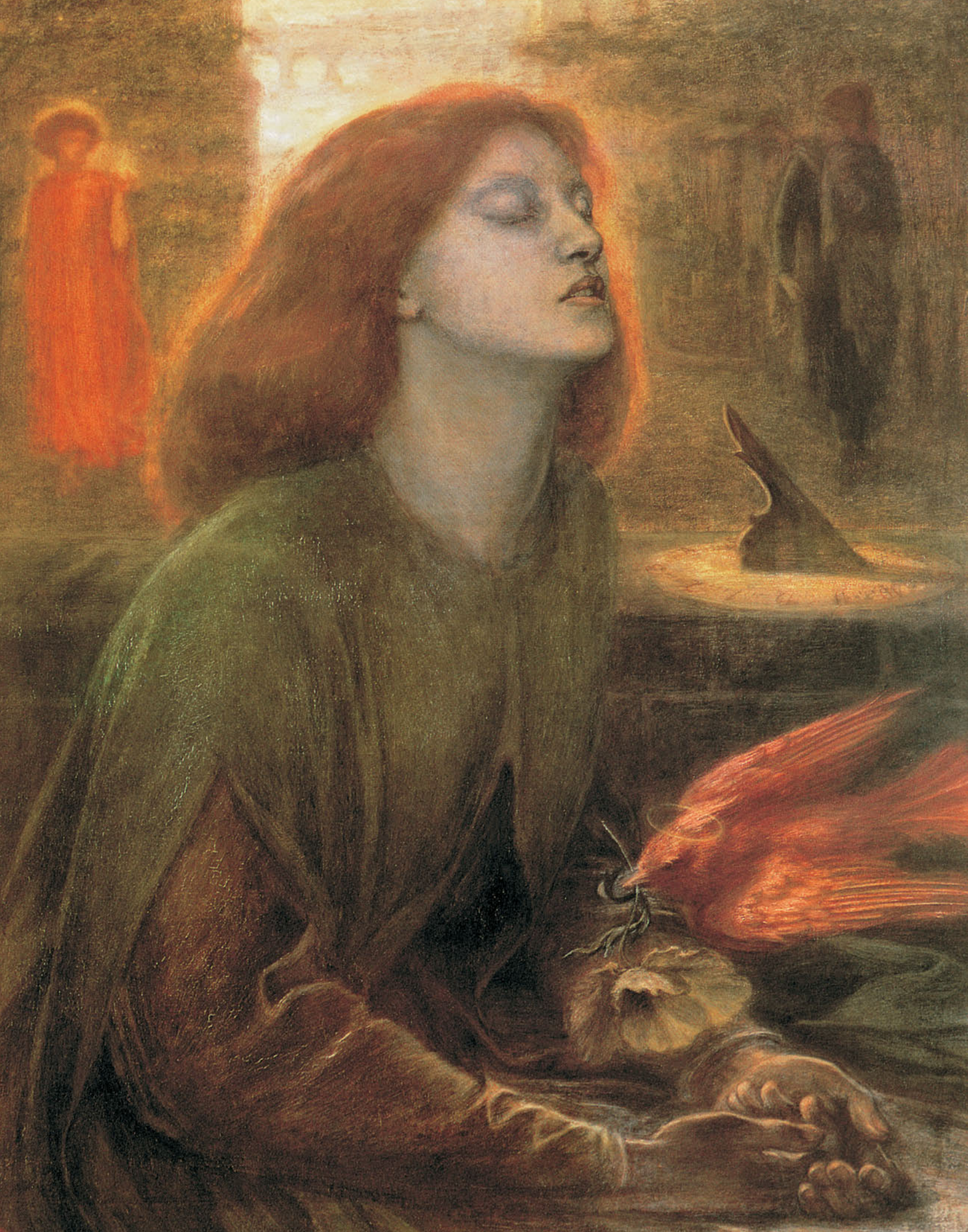
Следует отметить, что даже сегодня пейзаж прерафаэлитов в состоянии доставлять истинное художественное наслаждение. Это связано с тем, что прерафаэлитам было свойственно ощущение духовности природы как целого, что сочеталось с филигранной разработкой реалистических деталей. Такое понимание природы характерно, пожалуй, только для этих художников, и оно является отличительным качеством их творчества.

¹ *Wilton A. The Great Age of British Watercolours. 1750–1880. London, 1993. P. 25.*

Томас Седдон
Большой сфинкс
у пирамид в Гизе
1854

Бумага, акварель
24,7 x 36 см
Музей Ашмолиен,
Оксфорд





ЛИТЕРАТУРНАЯ ОСНОВА ТВОРЧЕСТВА И КУЛЬТ ЭСТЕТИЗМА



Одна из главных особенностей живописи прерафаэлитов заключается в том, что они создавали свои картины преимущественно на литературные сюжеты, черпая их из разных источников: Библии, мифологии, поэзии Данте, средневекового эпоса, пьес Шекспира, из поэзии современных английских авторов – Китса, Теннисона, Морриса. Без обращения к литературной основе многие картины прерафаэлитов будут непонятны и не могут быть адекватно прочитаны. Обращение к тексту, составляющему сюжет картины, позволяет понять особенности визуального образа и характер интерпретации литературного источника. В постоянном обращении к литературе, свойственном прерафаэлитам, было желание поднять живопись до уровня литературы и поэзии, внести в изобразительное искусство интеллектуальное начало.

Обращение к литературе и в особенности к поэзии характеризует ранний период в творчестве прерафаэлитов, в котором руководящую роль играл Данте Габриэль Россетти – поэт, переводчик и знаток литературы. Сам Россетти говорил, что поэзия и живопись соотносятся друг с другом, как мужчина и женщина: их красота и совершенство проявляются в момент встречи. Поэтому он стремился к союзу между живописью и поэзией.

Одной из первых работ Россетти была картина *Отрочество Девы Марии*. Несомненно, что Россетти был знаком с картинами эпохи Возрождения на этот сюжет. Но он изобразил Богоматерь в тот момент, когда она вышивает на алой ткани лилию – символ чистоты и непорочности. При общем довольно реалистическом подходе к библейскому сюжету картина перегружена символикой. Книжки, лежащие на полу, символизируют добродетели, решетка на окне – Распятие, а голубь в саду – Святой Дух. К раме картины Россетти прикрепил сонет, в котором пересказывается содержание картины. Так впервые соединяются литературный текст и визуальный образ.

Данте Габриэль
Россетти
Beata Beatrix
1864–1870
Холст, масло
86 x 66 см
Галерея Тейт, Лондон



В следующей картине – «*Ecce Ancilla Domini*» (Благовещение) – Россетти стремится модернизировать традиционный сюжет. Ангел изображен без крыльев, о его божественном происхождении свидетельствуют языки пламени, окружающие ступни ног. Дева Мария нетрадиционно воспринимает благую весть – она ее не радует, а скорее пугает. Испуганная Мария изображена на постели в окружении евангельских символов – голубя, лилии, погасшей свечи. В этой картине, как и в *Отрочестве Девы Марии*, соединяются архаизм и новаторство, следование сложившейся иконографии и разрушение традиционных схем. Все это вызвало критическое восприятие обеих картин в прессе.

Соединение двух различных смыслов – божественного и земного, духовного и повседневного – чрезвычайно характерно для прерафаэлитов на первом этапе их творчества. Мы уже говорили о картине Миллеса *Христос в родительском доме*, которая вызвала скандал на выставке в Академии. Неприятие ее публикой было связано с тем, что сюжет из жизни Христа трактовался Миллесом буднично, прозаично, как сценка из повседневной жизни.

Следует сказать, что многие прерафаэлиты впоследствии отказались от религиозной тематики. Сюжетами их картин стали средневековый эпос или поэзия Данте, которая так часто появляется в творчестве Россетти. Сюжеты многих его картин взяты из *Божественной комедии* или *Новой жизни* – *Встреча Данте и Беатриче в раю* (1853–1854), *Сон Данте в момент смерти Беатриче* (1871), *Первая годовщина смерти Беатриче (Данте, рисующий ангела)* (1851). Россетти был знатоком творчества Данте, он перевел *Новую жизнь* на английский язык, его отцу принадлежат комментарии к *Божественной комедии*. Поначалу Россетти занимался переводом дантовской поэзии на язык живописи, иллюстрируя поэму Данте, но затем дантовская тема обрела для Россетти личный смысл. Смерть Беатриче переплелась для Россетти со смертью его жены, Элизабет Сиддел. Трагический характер любви, ее связь со смертью особенно очевидны в картине *Beata Beatrix* (1864–1870). Здесь Россетти прямо отождествляет Сиддел с Беатриче, а себя со скорбящим Данте. Последний изображен на заднем плане картины, напротив фигуры Любви, держащей в руке сердце, угасающий пламень которого свидетельствует об уходе из жизни Беатриче.

Данте Габриэль
Россетти
Любовь Данте. 1859
Дерево, масло
75 x 81 см
Галерея Тейт, Лондон



Данте Габриэль
Россетти
Сон Данте в момент
смерти Беатриче
1871

Холст, масло
211 x 317,5 см
Галерея Уокера,
Ливерпуль

Другая литературная основа, на которой вырастали прерафаэлиты, творчество Шекспира. Миллес написал *Офелию*, парадоксально сочетая гармонический и богатый пейзаж с трагической судьбой шекспировской героини. Офелию писали потом еще несколько художников, близких прерафаэлитам, например Артур Хьюз. Миллес написал также картину *Ариэль завлекает Фердинанда* на тему *Бури* Шекспира, сочетая детально выписанный пейзаж с фантастическим образом Ариэля, прелевшего на мышах. Не обошел стороной Шекспира и Хант, который на тему шекспировской пьесы *Два веронца* создал картину *Валентин, спасающий Сильвию от Протея*. Впрочем, Шекспир в Англии был постоянной темой для живописи, начиная с Генри Фюзели, Анжелики Кауфман и Бенджамена Уэста.

Уильям Моррис внес в творчество прерафаэлитов новую тему, связанную со средневековой литературой и поэзией. Он предпочитал сюжеты, почерпнутые из средневековой рыцарской поэзии, из книги Мэллори *Смерть Артура*. Картина

Королева Гинебра, или Прекрасная Изольда, моделью для которой послужила жена Морриса Джейн, красочностью напоминает средневековые книжные миниатюры. Его книга *Земной рай*, содержащая образцы средневековой литературы, часто служила источником сюжетов для художников.

Наконец, Бёрн-Джонс, как и другие художники-прерафаэлиты, создавал свои картины на сюжеты античной или средневековой литературы. Его первая картина – *Сидония*



Данте Габриэль
Россетти
Первая годовщина
смерти Беатриче
(Данте, рисующий
ангела). 1851

Бумага, акварель
42 x 61 см
Музей Ашмолиен,
Оксфорд

фон Борк – основана на романе немецкого писателя Вильгельма Мейнхольда *Сидония-ведьма* о женщине, которая была сожжена на костре как ведьма в 1620 году. Другая картина Бёрн-Джонса *Обольщение Мерлина* написана на сюжет стихотворения Теннисона *Мерлин и Вивьен*, вошедшего в книгу *Королевские идиллии*.

Бёрн-Джонс часто обращался к сюжетам народных баллад, находя в них сказочные мотивы. Таковы его картины *Милосердный рыцарь*, *Прекрасная Розамунда*. Но самые великолепные картины Бёрн-Джонса написаны на сюжеты античной мифологии – *Сад Гесперид*, *Свадьба Психеи*, *Призвание Персея*, *Смерть Медузы*, *Зловещая голова*, *Зеркало Венеры*. В них художник достигает глубокого проникновения в античный миф, его произведения приобретают музыкальный характер, как бы рождаясь из духа музыки.

Таким образом, живопись прерафаэлитов тесно связана с литературной основой. Но на разных этапах творчества эта



Артур Хьюз
Офелия. 1851–1852
(1854)

Холст, масло
69 x 124 см
Городская
художественная
галерея, Манчестер

связь образа и литературного текста осуществлялась по-разному. Первоначально художники стремились найти визуальный образ известного текста, что зачастую приводило к простой иллюстративности и повествовательности. Но постепенно эта связь становилась более опосредованной, глубокой, приобретала символический характер, воздействуя на уровне ассоциативности. В этом заключалась тенденция развития прерафаэлизма от рёскинского подражания природе к идеям эстетизма.

Вплоть до конца 1850-х годов Рёскин оставался духовным отцом и покровителем прерафаэлитов. Он высоко оценивал не только первое поколение прерафаэлитов в лице Миллеса, Ханта и Россетти, но и представителей второй волны этого движения – Бёрн-Джонса и Морриса. Он обнаружил у Бёрн-Джонса способность к глубокому пониманию мифа и полагал, что тот, овладев и греческой, и северной мифологией, «слил эти мифологии в одно прекрасное гармоническое целое с прекраснейшими преданиями христианской легенды»¹. Одно из достоинств прерафаэлизма Рёскин видел в том, что в нем происходит «переход афинской мифологии через

¹ Рёскин Дж. Искусство и действительность. М., 1900. С. 178.

¹ Рёскин Дж.
Искусство
и
действительность.
С. 179.

византийскую в христианскую; переход этот вначале только почувствовался, но затем был прослежен и доказан проницательной ученостью Прерафаэлитского братства, преимущественно Бёрн-Джонсом и Уильямом Моррисом»¹.

В лекциях об искусстве, прочитанных в 1780 году в Оксфорде, он вновь возвращается к оценке прерафаэлитов как представителей реализма: «Есть еще значительная и в высшей степени реалистическая школа у нас самих, которая стала известна публике в последнее время, главным образом благодаря картине Холмана Ханта *Светоч мира*. Но я убежден, что начало свое эта школа ведет от гения того художника, которому мы все так обязаны возрождением интереса сначала здесь в Оксфорде, а потом и везде, к циклу ранних английских легенд, именно от Данте Россетти»².



Джон Эверетт
Миллес
Ариэль завлекает
Фердинанда. 1849
Дерево, масло
64 x 50,1 см
Частное собрание

Однако в дальнейшем между Рёскином и прерафаэлитами наступило взаимное охлаждение. Рёскин выступил с резкой критикой Миллеса, а также находился в постоянных стычках с Россетти. Начиная с 1860-х годов Рёскин перестал быть духовным учителем и покровителем прерафаэлитов. Возникла необходимость в новых эстетических идеях и новых теоретиках, формулирующих эти идеи.

В известной мере провозвестником новых идей, породивших эстетическое движение в Англии, был историк искусства Уолтер Патер. Сын лондонского врача, поступивший в Оксфорд, а затем ставший там преподавателем, в молодости, как и многие английские художники и теоретики искусства, находился под сильным влиянием Рёскина. От него он заимствовал интерес к итальянскому искусству эпохи Возрождения. Однако взгляд Патера на эту эпоху существенно отличался от позиции Рёскина.

У Рёскина итальянское Возрождение – это образ пожилого человека, у Патера Ренессанс – это юноша, полный сил и энергии. Ренессанс органично вырастает из средневековой культуры, это секуляризированное Средневековье, поэтому противопоставление их, по мнению Патера, ошибочно: «Такой взгляд является поверхностным: более глубокий взгляд сохраняет единство европейской культуры. Оба эти типа культуры являются продолжением друг друга. В определенном смысле слова можно сказать, что Ренессанс был непрерываемым развитием Средневековья»¹.

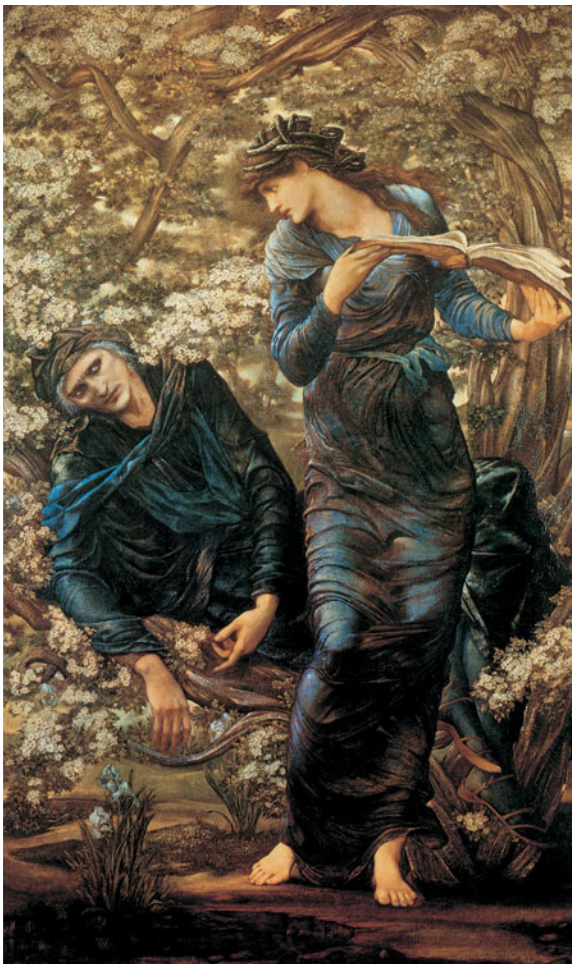
В отличие от Рёскина эстетические принципы Патера ориентированы не на природу, а на личность. Главное в искусстве – непосредственность индивидуального восприятия, и поэтому оно должно культивировать каждый момент переживания жизни: «Великие страсти могут давать нам острое ощущение жизни,

Уильям Моррис
Королева Гиневра,
или Прекрасная
Изольда. 1852

Холст, масло
71 x 51 см
Галерея Тейт, Лондон

Эдуард Бёрн-Джонс
Обольщение
Мерлина. 1874

Холст, масло
186 x 111 см
Национальный музей
(Галерея леди Ливер),
Ливерпуль



¹ Pater W.
The Renaissance.
London, 1976. P. 214.



любовный экстаз и любовную грусть, различные формы незаинтересованного энтузиазма. Все это естественно для всех нас... Наибольшее значение из всего этого имеет эстетическая страсть, желание красоты, искусства для искусства. Искусство не дает нам ничего кроме осознания высшей ценности каждого уходящего момента и сохранения всех их»¹.

¹ Pater W.
The Renaissance.
P. 224.

Уильям Холман Хант
Изабелла, или
Горшочек базилика
1867

Холст, масло
185 x 113 см
Художественная
галерея Ланга,
Ньюкасл



Эдуард Бёрн-Джонс
Сидония фон Борк
1860

Холст, гуашь
84 x 43 см
Галерея Тейт, Лондон

В значительной мере через Патера идеи «искусства для искусства», почерпнутые из Франции от Теофиля Готье и Шарля Бодлера, трансформируются в концепцию эстетизма, которая получает распространение в кругу английских художников и поэтов – Уистлера, Суинберна, Россетти, Уайльда. Особое значение эстетизм приобрел в творчестве прерафаэлитов, которое Патер высоко ценил и поддерживал, называя прерафаэлитов «эстетической школой в живописи».

Другим идеологом эстетического движения, тесно связанным с прерафаэлизмом, был Оскар Уайльд. Еще оксфордским студентом он поклонялся Джону Рёскину и Уолтеру Патеру, *Ренессанс* которого был настольной книгой Уайльда. Рёскин и Патер были для Уайльда двумя противоположными полюсами, двумя символами на «портале духовного театра». Рёскин символизировал мораль и социальную этику, Патер – эстетизм и самовыражение личности. Эти два начала получили отражение в художественно-философском сочинении Уайльда *Портрет Дориана Грея*.

Позднее Уайльд встречался с Хантом и Бёрн-Джонсом и называл их величайшими мастерами цвета, каких никогда не было в Англии, если не считать Тёрнера. Когда Уайльд отправился в 1882 году читать публичные





Эдуард Бёрн-Джонс
Зеркало Венеры
1898

Холст, масло
120 x 200 см
Фонд Галуста
Гюльбенкяна,
Лиссабон

лекции в Америку, он первоначально предполагал, что их темой будет *Красота*, но затем заменил ее темой *Возрождение британского искусства*. В лекциях Уайльд широко пропагандировал перед американской публикой искусство прерафаэлитов.

Оскар Уайльд оказал влияние и на развитие такого незаурядного художника, как Обри Бёрдсли. Как отмечает Р. Эллман, «именно под влиянием Уайльда стиль Бёрдсли становится более сатиричным и мрачным. Позднее Уайльд скажет, что именно он создал Бёрдсли, и, по-видимому, он был прав»¹.

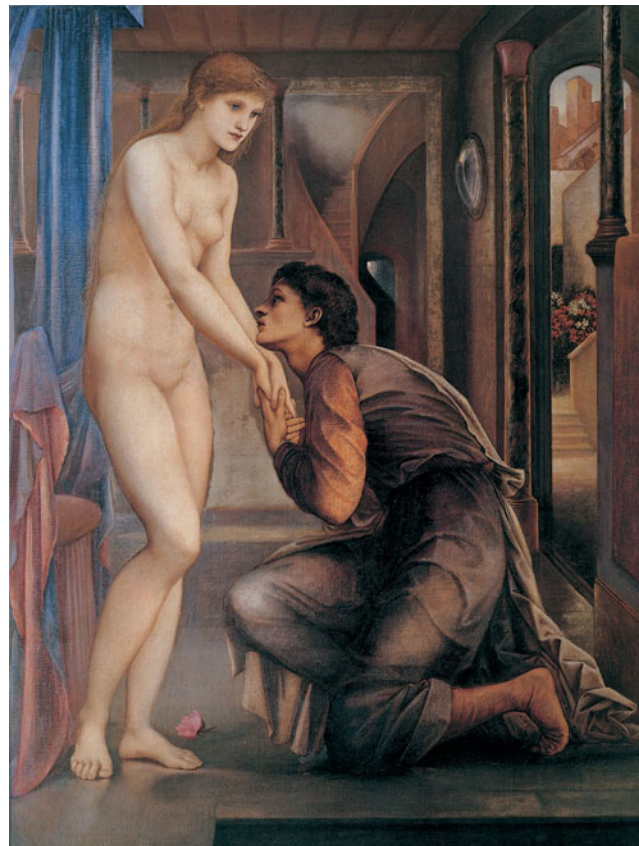
Как известно, все творчество и критическая деятельность Уайльда были направлены против пуританской традиции, подчиняющей искусство требованиям ходячей морали и отвергающей все, что не соответствует критериям «порядочности» и «моральности». Уайльд уверял, что «пуританизм изуродовал все художественные инстинкты англичан». Для опровержения пуританской традиции Уайльд опирался на теорию «искусства для искусства». Красота – это единственный критерий искусства. Отсюда один шаг к признанию эстетизма как прямой противоположности морализма. Этот принцип Уайльд обосновал

¹ Ellman R. Oscar Wilde. London, 1988. P. 290.

в парадоксальной и афористичной форме не только в своих критических статьях, но и в пьесах. Как отмечает Ричард Элман, «Уайльд изобразил феномен эстетизма с исключительной полнотой, показав недостатки ортодоксального эстетизма в *Портрете Дориана Грея* и достоинства вновь пересмотренного эстетизма в статьях *Критик как художник* и *Душа человека при социализме*. Даже в том, как он выражал себя как личность, он выступал против высокомерности викторианского общества»¹.

В парадоксальной и остроумной статье *Критик как художник* Уайльд писал: «Эстетика выше этики. Она относится к более духовной сфере. Разглядеть красоту вещи – это высшая цель, к которой мы можем стремиться. Для развития личности гораздо более важно чувство цвета, чем чувство истинного и ложного. В условиях нашей цивилизации эстетика по отношению к этике представляет то, что в области внешнего мира половой отбор играет по отношению к отбору естественному. Этика, подобно естественному отбору, делает возможным само существование. Эстетика, подобно половому отбору, делает жизнь приятной и замечательной, наполняет ее новыми формами, придает ей развитие, разнообразие и изменчивость. В условиях истинной культуры мы достигаем того совершенства, о котором мечтали святые, совершенства, при котором грех невозможен, и не благодаря аскетической практике самоотречения, а потому, что здесь мы можем делать все, что захотим без того, чтобы повредить своей душе...»².

Аналогичную мысль Уайльд развивает и в предисловии к *Портрету Дориана Грея*, где совершенно отделяет искусство от морали: «Художник – творец красивых вещей. Не существует моральных или аморальных книг, а только книги хорошо и плохо написанные. Только и всего... Все искусства



Эдуард Бёрн-Джонс
Пигмалион
1868–1878

Холст, масло
97,5 x 74,9 см
Художественный музей, Бирмингем

¹ Ellman R. Oscar Wilde. P. 311.

² Critical Writing of Oscar Wilde. London, 1982. P. 406.

¹ Critical Writing of Oscar Wilde. P. 235–236.

совершенно бесполезны»¹. Отвечая на критику своей пьесы в письме редактору *Сент-Джеймс Газетт*, Уайльд писал: «Я совершенно не могу понять, как произведение искусства можно оценивать с моральной точки зрения. Область искусства и область этики абсолютно отличны»².

Все эти идеи оказали огромное влияние на английское искусство конца XIX века, в том числе и на так называемое эстетическое движение, возникшее на почве прерафаэлизма³. «Кульг эстетизма, – пишет Стивен Адамс, – который исповедовали Россетти и Бёрн-Джонс, вдохновлял и других членов кружка прерафаэлитов. Например, Форд Мэдокс Браун, который в своих поздних работах проявляет интерес к удлинённому, стилизованному рисунку, тоже испытал влияние этого культа. Большинство молодых последователей в различной степени тоже исповедовали культ эстетизма. Художник и иллюстратор Симеон Соломон, художник и поэт Уильям Белл Скотт, Спенсер-Станоп – все они примыкали к сенсуализму кружка Россетти и движению символизма в целом, и поэтому понятие прерафаэлизма в конце столетия связано в большей мере не с натурализмом, а зачастую с трагическим вариантом эстетизма»⁴.

Уильям Гонт, исследующий эстетическое движение в Англии конца XIX столетия, ставит в один ряд Рёскина, Россетти, Уистлера, Патера, Суинберна, Уайльда, Бёрдсли. Многие из участников этого движения разделяли позиции «искусства для искусства» как один из способов утверждения эстетизма. Это движение создавало культ Художника, эстета. «Если в начале XIX века превращение политической экономии в науку привело к открытию “экономического человека”, то теперь культ “искусства для искусства” создает новый тип – “эстетического человека”. Этот “эстетический человек” не признает никакого долга, не преследует никакого интереса, отдавая все искусству. Он равнодушен к религии, морали, воспитанию, политическим принципам или улучшению общества»⁵.

Идеи эстетизма получили наиболее яркое воплощение в творчестве Бёрн-Джонса. В середине 1870-х годов, оказавшись в центре кружка художников, представителей эстетического движения – Уистлера, Суинберна, Россетти, Симеона Соломона, Генри Холидея, он исповедует идеи панэстетизма, утверждая, что «красота – прекрасна, удобна, привлекательна, она всегда поднимает и возвышает и никогда не приводит к падению». Эту религию красоты Бёрн-Джонс с неистовой страстью исповедует в своем искусстве.

² Critical Writing of Oscar Wilde. P. 237.

³ Hamilton W. The Aesthetic Movement in England. London, 1936; Spenser R. The Aesthetic Movement. Theory and Practice. London – New York, 1972.

⁴ Adams S. The Art of Pre-Raphaelites. London, 1981. P. 111.

⁵ Gaunt W. The Aesthetics Adventure. London, 1957. P. 257.

Эдуард Бёрн-Джонс
Зловещая голова
1886–1887

Холст, масло
155 x 130 см
Государственная
галерея, Штутгарт





УИСТЛЕР VERSUS РЁСКИН: ВИКТОРИАНСТВО ПОД СУДОМ



1870-х годах идеи эстетизма широко пропагандировали поэт Алджернон Чарлз Суинберн и художник Джеймс Эббот Макнейл Уистлер. Оба они боролись с викторианством и в своей жизни, и в творчестве.

Уистлер был поистине интернациональной личностью. Американец по рождению, он был связан со многими странами – Россией, Францией, Англией. Детство Уистлер провел в России, куда его отец был приглашен для строительства железной дороги между Петербургом и Москвой. Юный Уистлер катался на коньках по Неве, изучал рисунок в петербургской Академии художеств. После внезапной смерти его отца, отклонив предложение императора об обучении сыновей в Пажеском корпусе, мать перевезла мальчика в Англию, а затем семья вернулась в США.

Проучившись три года в военной академии Уэст Пойнт, Уистлер пришел к решению стать художником и для этого в 1855 году пересек Атлантический океан и направился в Париж. Здесь он поселился в Латинском квартале, рассчитывая существовать на сумму 350 долларов в год. Париж стал для Уистлера и домом, и школой.

Еще будучи парижским студентом, Уистлер посетил Лондон и с тех пор постоянно путешествовал между двумя городами. В Париже он познакомился с Суинберном, поклонником поэзии Бодлера и сторонником идей «искусства для искусства», а тот, в свою очередь, познакомил его в Лондоне с Данте Габриэлем Россетти, и это знакомство постепенно перешло в прочную дружбу, несмотря на различие их художественных и эстетических идеалов. Россетти был связан с миром Средневековья и Ренессанса, Уистлер был сторонником модернизма, если не считать увлечения японской гравюрой и керамикой, которую он коллекционировал.

Уистлер шел своим путем и не примкнул к английским прерафаэлитам, впрочем, так же, как не примкнул к французским импрессионистам, используя только некоторые их

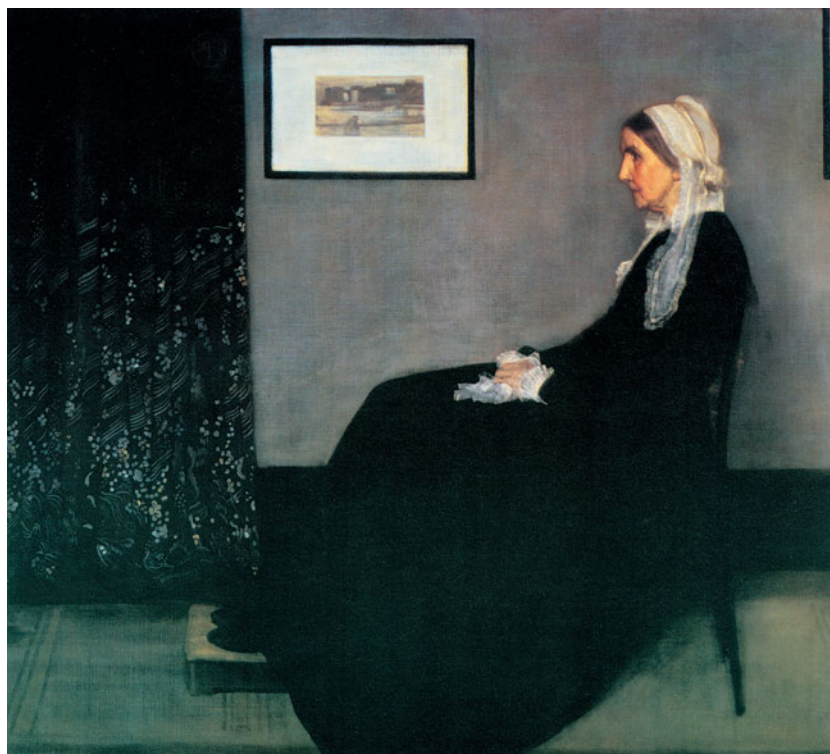
Джеймс Эббот
Макнейл Уистлер
Симфония в белом
№ 2. Девочка
в белом. 1864

Холст, масло
76,5 x 51,1 см
Галерея Тейт, Лондон

приемы в передаче атмосферы. Уистлер написал несколько замечательных портретов, в частности Карлейля и своей матери. Портрет матери получил название *Аранжировка в сером и черном*, хотя предметом картины является материнство, а не цветовые эффекты. Впрочем, большинство картин Уистлера имеют экстравагантные названия, чаще всего заимствованные из музыки: *Ноктюрн в голубом и серебряном*, *Ноктюрн в черном и золотом*, *Симфония в белом* и т. д.

Постепенно Уистлер отдалялся от прерафаэлитов. В конце концов, дело кончилось скандалом и судебным процессом, привлечшим внимание всей Англии. В 1877 году в Гросвенорской галерее открылась выставка, на которой были представлены картины Бёрн-Джонса, Миллеса, Уотса и других. Вместе с ними Уистлер выставил свою картину *Аранжировка в черном № 3*, оценив ее в двести гиней. Картина вызвала резкую критику Рёскина, написавшего в рецензии на выставку: «До сих пор я довольно часто сталкивался с нахальством кокни, но никогда не ожидал, чтобы какой-то пижон потребовал две сотни гиней за горшок краски, брошенной в лицо публике».

Для Уистлера это был серьезный удар: такая оценка маститого критика означала не только принижение престижа



Джеймс Эббот
Макнейл Уистлер
Аранжировка
в сером и черном:
портрет матери
художника. 1871
Холст, масло
144,3 x 165,2 см
Лувр, Париж

художника, но и ставила под сомнение художественную ценность его музыкально-импрессионистических полотен. Дело в том, что многие коллекционеры и торговцы картинами не знали, вкладывать ли средства в новое искусство или же это слишком рискованное дело. Поэтому Уистлер воспринял критику Рёскина как попытку лишить его заработка и не нашел ничего лучшего, как обратиться в суд.

Слушание дела «Уистлер против Рёскина» превратилось не в осуждение Рёскина, а в суд над теорией и практикой нарождающегося модерна. Пожалуй, в истории искусства не было прецедента, когда предметом суда были бы эстетические и художественные проблемы. Тем не менее 25 ноября 1877 года лондонский суд под председательством судьи Джона Хэдлстона начал разбор жалобы Уистлера. Уистлер рассчитывал пригласить в качестве своих свидетелей известных художников, но многие, к кому он обращался, отказались. На стороне Рёскина в суде выступил Бёрн-Джонс; сам Рёскин на суде не присутствовал по состоянию здоровья.

На суде возникло много парадоксальных вопросов – об оценке труда художника, о свободе художественной интерпретации, о сюжете «ноктюрнов» Уистлера. Кстати сказать, на суде произошел казус: картина Уистлера, ценность которой обсуждалась экспертами, была повешена верх ногами. Тем не менее Уистлер хорошо выступал на суде и процесс выиграл. Суд определил, что он потерпел ущерб и определил степень компенсации в один фартинг. Кроме того, необходимо было оплатить судебные издержки. Сто двадцать почитателей и друзей Рёскина собрали сумму в 384 фунтов и 12 шиллингов.

Что касается Уистлера, то он, очевидно, одержал пиррову победу. Никто из друзей не поддержал его в финансовом отношении. Дела его шли все хуже, и в мае 1879 года он был вынужден объявить о своем



Джеймс Эббот
Макнейл Уистлер
Аранжировка
в сером и черном
№ 2: портрет
Томаса Карлейля
1872–1873

Холст, масло
171 x 143,5 см
Художественная
галерея и музей,
Глазго



Джеймс Эббот
Макнейл Уистлер
Ноктюрн в голубом
и серебряном
1872–1872

Холст, масло
44,4 x 60,3 см
Художественный
музей Фогг,
Кембридж,
Массачусетс

банкротстве. В результате Уистлер потерял свой дом и коллекцию старинного китайского фарфора.

Но Уистлер продолжил полемику с Рёскином, на этот раз не в суде, а на его территории, в области художественной критики. О своей тяжбе с Рёскином он рассказал в памфлете *Изящное искусство создавать себе врагов* (1882), а затем в скандальной лекции *Тен о'лок (В 10 часов)*. Здесь Уист-

лер подверг критике главный принцип эстетики Рёскина – принцип верности природе. По мнению Уистлера, художник вовсе не следует за природой, он сам творит ее. Говорить художнику, чтобы он изображал природу, все равно, что сказать музыканту, чтобы он уселся прямо на фортепьяно. Художник – последний аристократ, который постоянно сражается с окружающей его буржуазией. Все принципы и законы искусства творятся им самим, а не заключаются в природе. В этом заключается принципиальная разница в отношении к искусству со стороны прерафаэлитов, которые до конца защищали права и приоритет природы и нарождающегося модернизма, провозвестником которого был Уистлер.

Таким образом, эстетическое движение в Англии приобретало различные формы и приводило к различным результатам. С одной стороны, мы находим его в творчестве Уильяма Морриса и Бёрн-Джонса, для которых эстетизм не отделяет искусство от жизни, а напротив их тесно связывает, ибо они находят в каждом человеке возможность стать художником. С другой стороны, эстетизм приводит таких художников, как Уистлер, к абсолютному субъективизму, к мистическому культу гения, замыкающегося от жизни в башне из слоновой кости.

Нельзя не видеть, что панэстетизм, культ красоты, глубоко проникает в творчество прерафаэлитов второго поколения. В этом поклонении красоте есть определенная доля утопизма, противопоставление искусства индустриальному техницизму. Но именно сегодня, на заре XXI столетия, обращаясь к искусству прошлого, мы начинаем понимать, что эстетизм не был просто игрой или позой, но серьезным

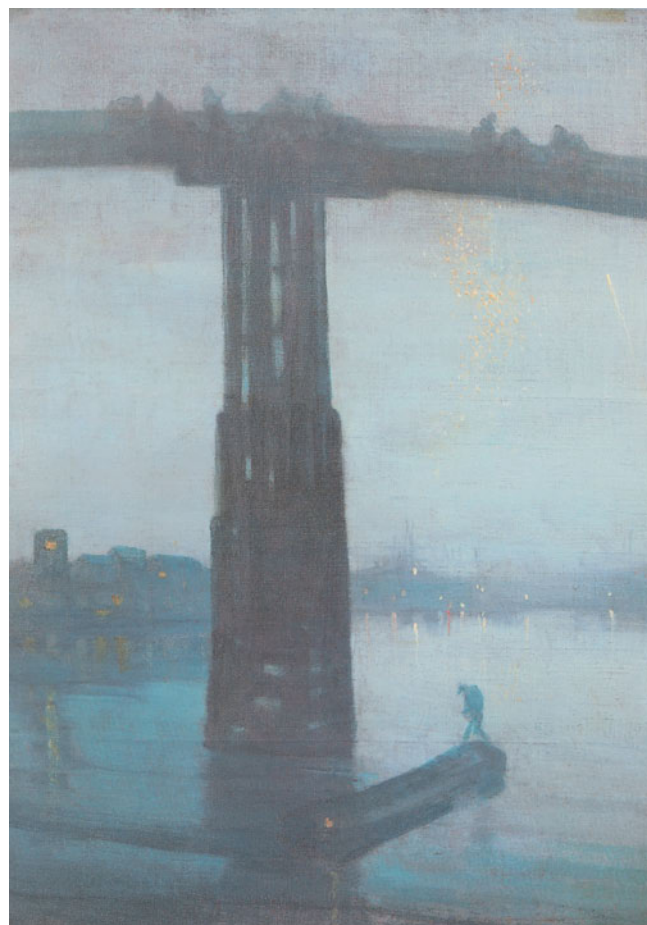
утверждением многих художественных ценностей, утраченных в академическом искусстве или искусстве бытового реализма.

Как мы уже отмечали, поздний прерафаэлизм тесно переплетается со стилистикой модерна, элементы которого можно обнаружить в творчестве Бёрн-Джонса, Уолтера Крейна, Уильяма Морриса, Обри Бёрдсли. Модерн представляет собой явление международного характера, он получил развитие в разных странах Европы: Франции (где он получил название *ар нуво*), Германии (где назывался *югендштиль*), Австрии (*сецессион*), Италии (там его называли *«stile Englese»* – английским стилем), Испании, России. Но родоначальником его была Англия, и поздние прерафаэлиты – провозвестники и пионеры этого движения. Этот стиль завоевал не только Европу, но и Америку, оказав сильное влияние на американское искусство и дизайн¹.

Фелиситас Тобиен, автор исследования о модерне, отмечает такие черты стиля, как линейность, декоративность, орнаментальность, эротизм, историческая ретроспективность². Очевидно, что многие эти особенности были характерны для искусства поздних прерафаэлитов. Изысканная линия, создающая удлинённые, чуть ли не готические фигуры была свойственна, например, произведениям Бёрн-Джонса. Декоративную орнаментику широко развивал Уильям Моррис в книжной графике и дизайне. Настоящий гений графического искусства, блестяще владеющий линией, Обри Бёрдсли внес в английское искусство эротизм и гротеск, поставив под угрозу художественные ценности викторианской эпохи. Представляется, что вклад прерафаэлитов в развитие искусства модерна огромен и, быть может, ещё недостаточно оценен и изучен.

Джеймс Эббот
Макнейл Уистлер
Ноктюрн в синем
и золотом. Старый
мост в Баттерси
1872–1875

Холст, масло
66,6 x 50,2 см
Галерея Тейт, Лондон



¹ *Jonson D.* American Art Nouveau. New York, 1979.

² *Tobien F.* Art Nouveau Paintings. San Diego, 1990. P. 7.

• angeli • laudantes •



ЭСТЕТИЧЕСКИЕ УТОПИИ В ЖИВОПИСИ И ЛИТЕРАТУРЕ

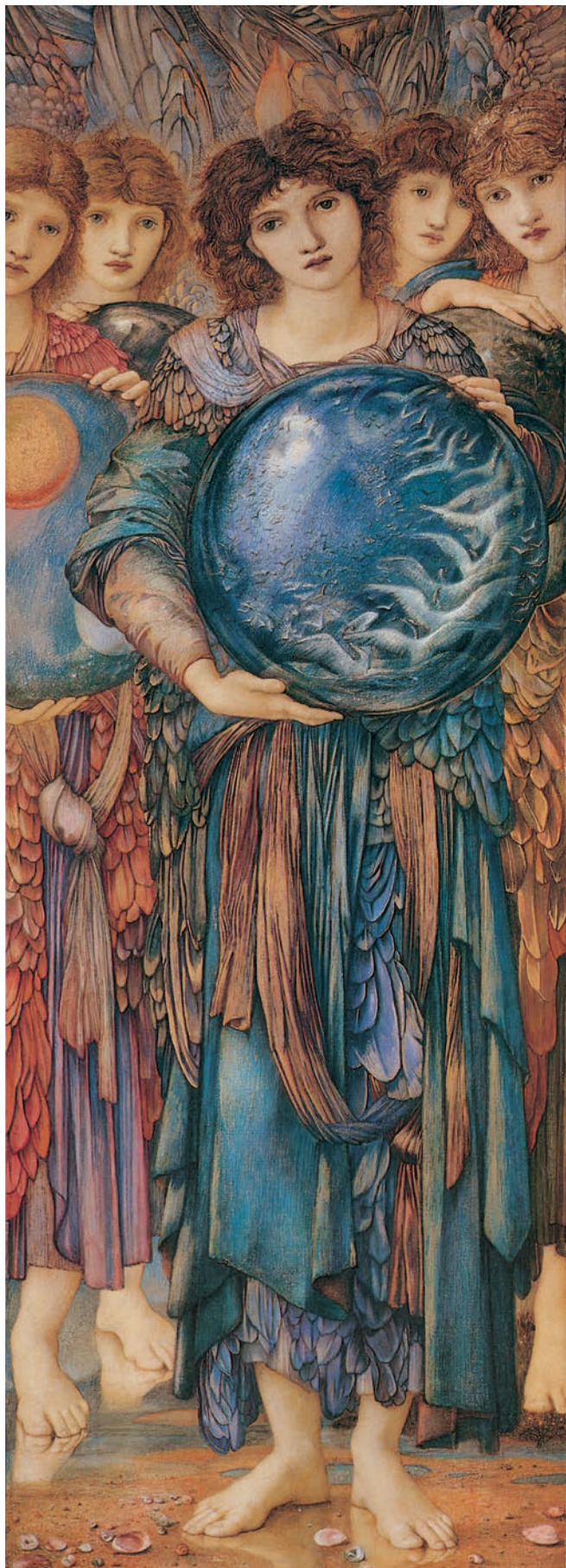


Любопытно, что два оксфордских выпускника – Моррис и Бёрн-Джонс – хотя и отличались во многих отношениях, сходились в одном: они были создателями эстетических утопий. Один создавал утопии литературные, окрашенные духом гармонии и социального покоя, другой писал свои картины как визуальные утопии, не существующие нигде, кроме как в воображении автора. По этому поводу сам Бёрн-Джонс говорил: «Под картиной я подразумеваю красивую романтическую мечту о том, чего никогда не было и никогда не будет, что освещено самым прекрасным светом и находится в таком месте, которое нельзя ни найти, ни вспомнить, о котором можно только лишь мечтать».

Понимание живописи как утопического мира Бёрн-Джонс воплотил в серии картин, написанных в 1870-х годах. Росту популярности его работ способствовало открытие сэром Коутсом Линдсеем в 1877 году галереи Гросвенор на Бонд-стрит, которая стала своего рода альтернативой Королевской академии. Подбор картин и их экспозиция были здесь более профессиональными, чем в Академии. На открытии галереи Бёрн-Джонс выставил восемь своих работ, включая *Дни творения*, *Зеркало Венеры*, *Обольщение Мерлина*, которые продемонстрировали совершенно оригинальный и зрелый стиль мастера, полный воображения, ностальгии и поклонения красоте.

Этот стиль стал не только популярным, но и модным. Женщины стремились подражать манере Бёрн-Джонса, одевая длинные, развевающиеся и расшитые платья. Артур Бальфур, состоятельный человек, будущий премьер-министр, заказал Бёрн-Джонсу оформление своей музыкальной комнаты. В течение семнадцати лет Бёрн-Джонс подготовил для нее серию из восьми картин, в которую вошли *Персей* и *Зловещая голова*, а также четыре подготовительных эскиза на картоне. В этой серии античный миф о Персее и Андромеде предстаёт

Славящие ангелы
1894
Гобелен по рисунку
Эдуарда
Бёрн-Джонса,
вытканый
в мастерских
фирмы «Моррис и К°»
Шерсть, шелк
236,2 x 185 см
Музей Виктории
и Альберта, Лондон



в необычной средневековой интерпретации и поражает монументальным и декоративным решением. Серия *Легенда о шиповнике*, написанная на сюжет о спящей красавице, стала украшением другого частного дома.

Мир, изображаемый в картинах Бёрн-Джонса, это мир мечтающих, полудреmlющих, галлюцинирующих героев. Это мир ностальгический, уходящий, отступающий под натиском прагматизма и технологий. Но прежде всего, это царство красоты, которая не подчиняется времени или другим факторам разрушения. К ней можно применить слова самого Бёрн-Джонса, сказавшего однажды об истории Иисуса Христа: «Это слишком красиво, чтобы не быть правдивым».

Что касается Морриса, то, как и Бёрн-Джонс, он тоже был утопистом. Прежде всего, он пытался обогатить современную художественную культуру, вернув в нее идеи и образы Средневековья. Кроме того, нельзя забывать, что, помимо занятия живописью и дизайном, Моррис написал замечательную утопию *Вести ниоткуда*, воплотив в ней идеалы прерафаэлитов¹.

Сюжет этого романа строится на рассказе героя, который после оживленной беседы с друзьями о будущем общества, ложится спать

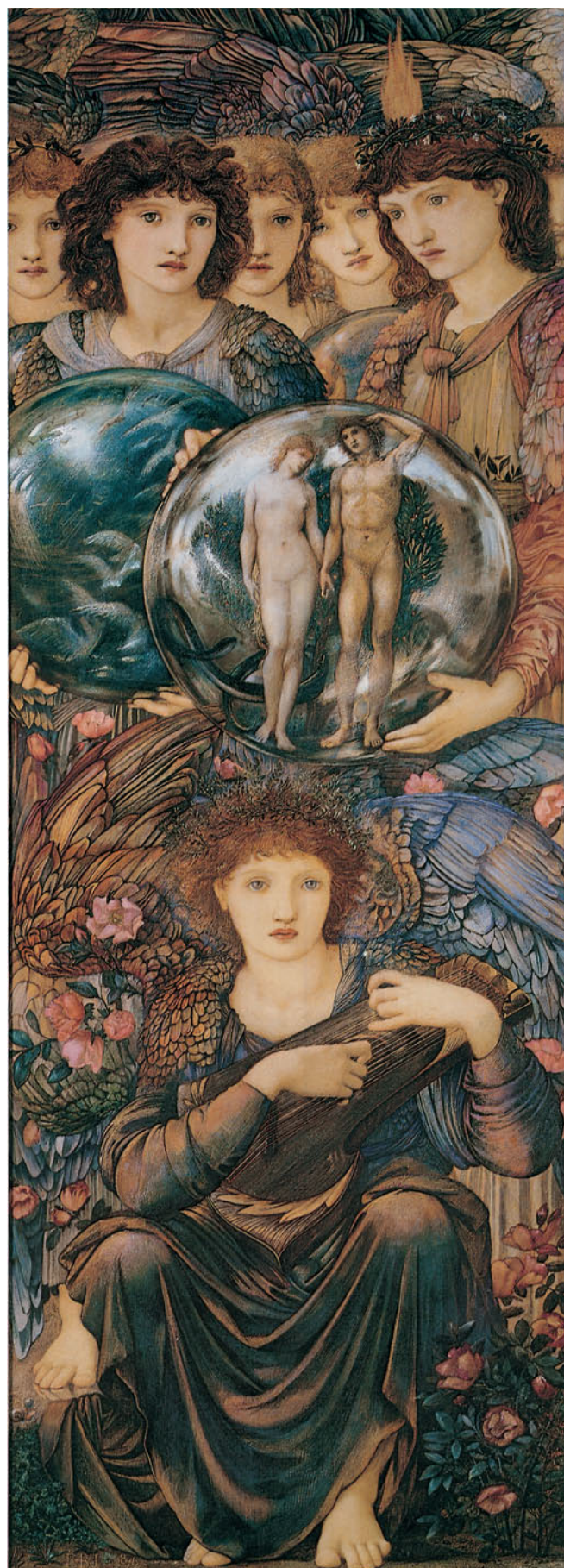
Эдуард Бёрн-Джонс
Дни творения. Пятый день. 1870–1876
Бумага, акварель, гуашь, бронзовая краска
101,9 x 35,6 см
Музей Фогг, Гарвардский университет, Кембридж, Массачусетс

¹ Шестаков В.П. Утопия Морриса // Шестаков В.П. Эстетика Морриса и современность. М., 1987.

Эдуард Бёрн-Джонс
Дни творения.
Шестой день
1870–1876
Бумага, акварель,
гуашь, бронзовая
краска
101,9 x 35,6 см
Музей Фогг,
Гарвардский
университет,
Кембридж,
Массачусетс

и просыпается в будущем – в Англии конца XX столетия. Здесь он находит разительные перемены в экономике, в общественных и семейных отношениях, в образовании – словом, почти во всех сферах общественной жизни. Обо всех этих изменениях и ведется неторопливый рассказ, прерываемый поэтическими описаниями прекрасных ландшафтов, открывающихся плывущим по Темзе путешественникам.

Как и многие другие авторы, Моррис пользуется формой утопического романа ради двух главных целей – критики современности и предвидения будущего. Утопия Морриса проникнута пафосом критики капиталистической цивилизации. Несомненно, что чтение *Капитала* Маркса оказало воздействие на воззрения Морриса, хотя он сам признавал, что это чтение было для него «затруднительным». По его словам, «люди попали в порочный круг производства товаров. Они постепенно создали сложную систему купли и продажи, которая называлась “мировым рынком”. Этот мировой рынок, раз возникнув, заставлял вырабатывать все больше и больше товаров, независимо от нужды в них. Таким образом, помимо затраты труда на производство всего необходимого, приходилось еще изготавливать множество



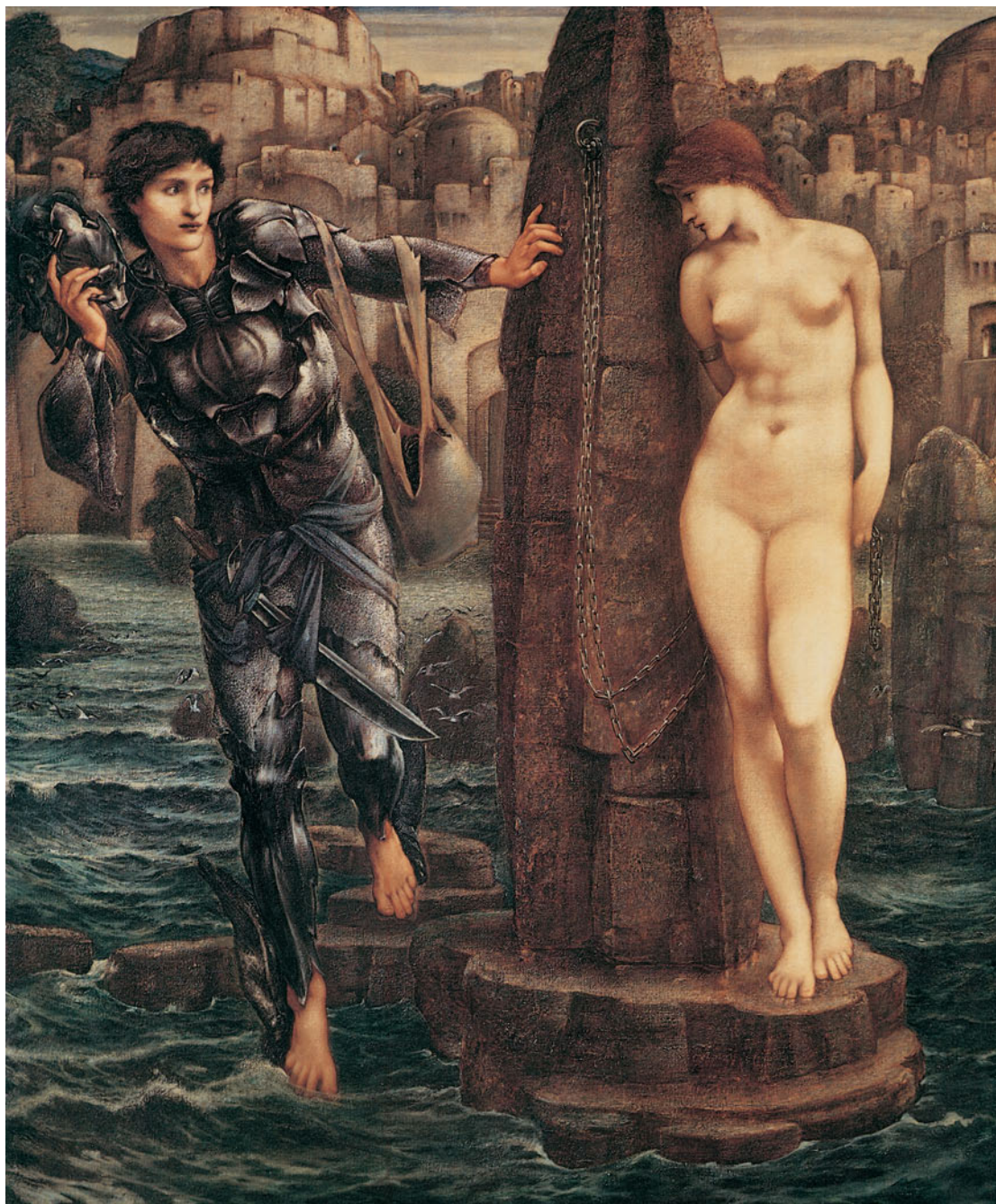
Эдуард Бёрн-Джонс
Персей и Андромеда
(Скала судьбы)
1885–1888

Холст, масло
155 x 130 см
Государственная
галерея, Штутгарт

бесполезных предметов, удовлетворяя мнимые или искусственно созданные потребности»¹.

Эта система капиталистического производства основывается на стремлении затратить возможно меньше труда на каждое создаваемое изделие и в то же время произвести возможно больше изделий. Ради этого принципа приносится в жертву все: здоровье рабочего, его питание, отдых, образование,

¹ Шестаков В.П.
Эстетика Морриса
и современность.
С. 151.

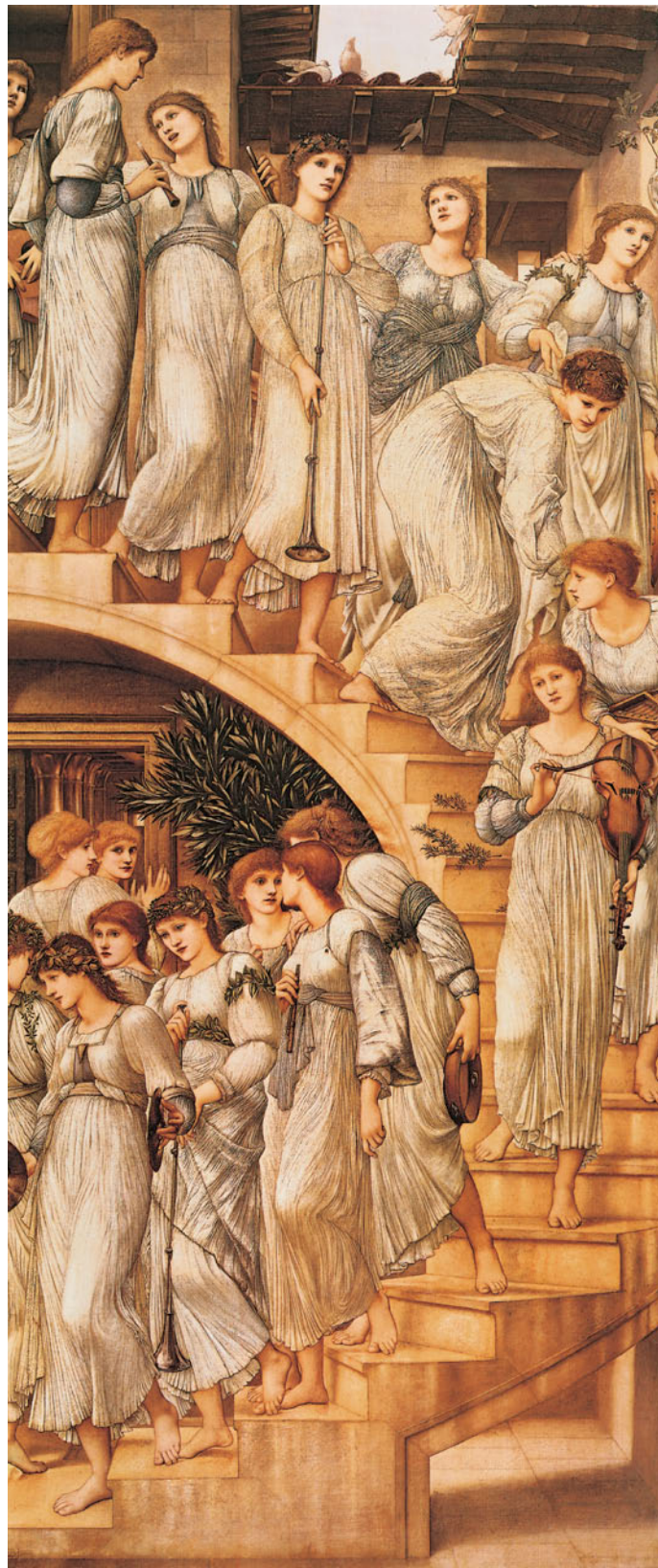


Эдуард Бёрн-Джонс
Золотые ступени
1872–1880
Холст, масло
277 x 117 см
Галерея Тейт,
Лондон

развлечение. А самое главное, труд теряет всякое содержание, становится принудительной обязанностью, добровольным рабством.

По мнению Морриса, капиталистическая эксплуатация закрепляется с помощью машинного производства. Машина в этом обществе не только не облегчает труд, но еще больше закрепляет систему принуждения, которая доставляет одним богатство, а другим нищету.

Именно поэтому в утопическом описании Морриса в стране произошел революционный переворот, приведший к установлению нового общественного уклада, который Моррис называет коммунистическим. В этом обществе отсутствует частная собственность на средства производства, отменена денежная система. С лица земли исчезли фабрики, на их место пришли «мастерские объединенного труда». Машины существуют, но они выполняют только трудоемкую и утомительную работу, всеобщее распространение получил ручной труд, который вернул работе содержательность и интерес. Теперь в стране нет преступников, так как исчезли социальные причины преступлений. Произошла полная



реформа образования: «Здесь учатся по-настоящему, здесь процветает знание ради знания, “искусство знания”, а не зубрежка с коммерческими целями, как это было прежде»¹. Наконец, здесь изменилось и искусство, которое теперь стало не роскошью и развлечением, а необходимым условием жизни людей.

В новой Англии, описываемой Моррисом, нет больше городов. Лондон превратился в конгломерат деревень, мирно раскинувшихся в тенистых долинах. Огромные здания столицы исчезли, сохранилось только здание парламента в качестве памятника прошлого.

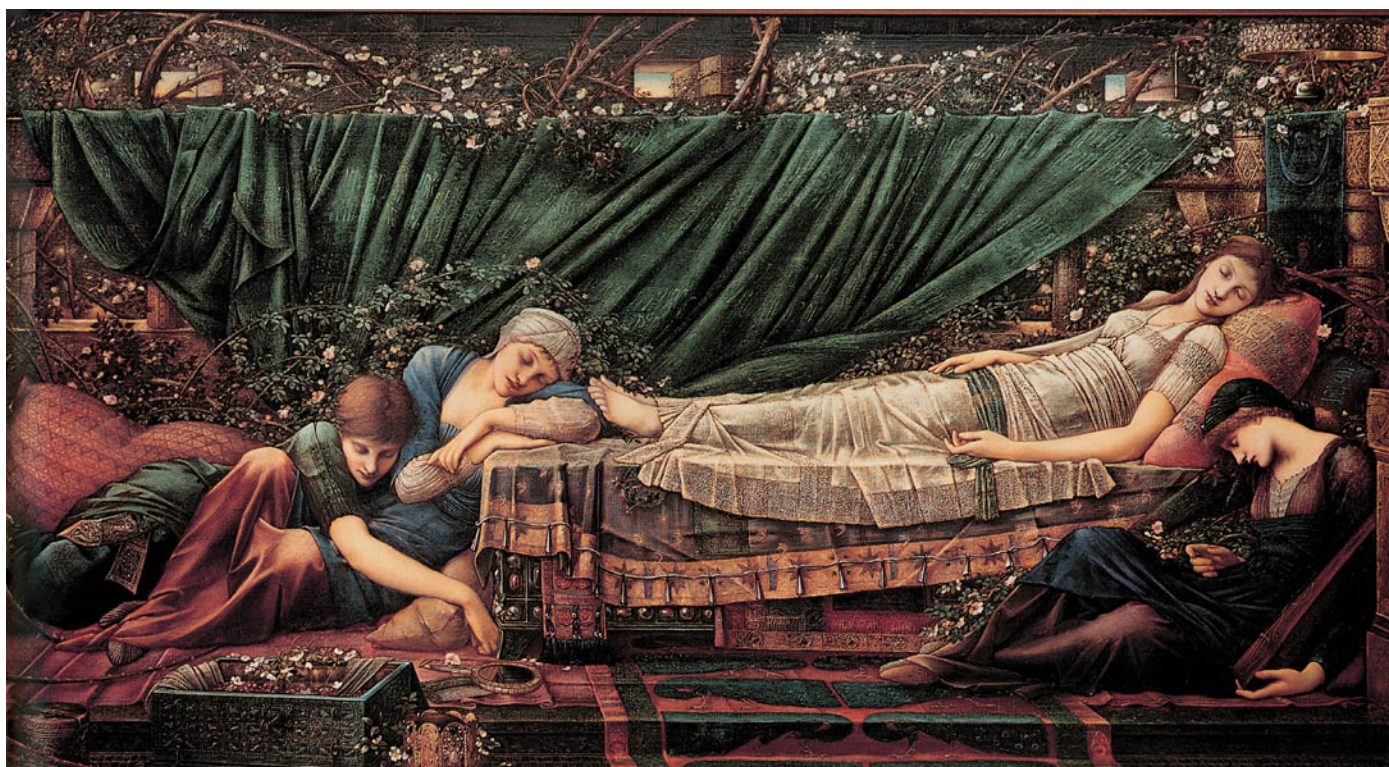
¹ Шестаков В.П. Эстетика Морриса и современность. С. 120.



Эдуард Бёрн-Джонс
Спящая красавица
1871
Пергамент, акварель
27 x 37,7 см
Городская
художественная
галерея, Манчестер

Из всех утопий XIX века утопия Морриса кажется самой простой и естественной. В ней осуществляются естественные нормы морали и человеческого общежития. Главным рычагом общественного благополучия должно стать искусство, повсеместное занятие которым принесет каждому наслаждение своим трудом. Об этом Моррис писал в своей программной статье *Как я стал социалистом*: «Тот, кто думает, что вопросы искусства должны уступить место вопросу о хлебе насущном, тот, скажу я, не понимает сущности искусства. Он не понимает, что для процветания искусства необходима жизнь без забот, жизнь привольная, свободная, как

и само искусство. В настоящее время на искусстве именно и лежит задача раскрыть рабочему иной, лучший мир. Искусство должно указать ему, что есть иная жизнь, чем та, что он влачит изо дня в день. Искусство должно научить рабочего наслаждаться красотой. Оно должно пробудить в нем стремление творить прекрасное в том или ином виде. И мало того. Искусство должно не только пробудить в рабочих массах этот новый круг потребностей, но и довести их до такой интенсивности, что красота стала бы необходимым элементом их жизни, стала бы такой же насущной потребностью

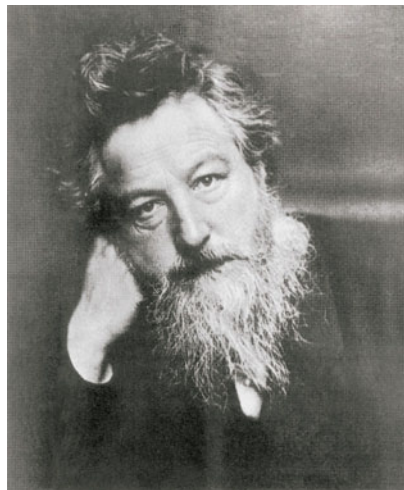


¹ Моррис У. Как я стал социалистом. СПб., 1906. С. 8.

каждого, как и хлеб. Искусство должно суметь, наконец, вдохнуть в рабочего страстное желание добиться скорее тех общественных условий, при которых возможна будет полная идеальная жизнь»¹.

Это понимание искусства как «трудонаслаждения» и легло в основу утопии Морриса. Здесь мы находим почти буквальное совпадение ее с приводимой выше статьей. «Чрезвычайно расширилось производство предметов искусства. Само это слово потеряло у нас старый смысл, так как искусство стало необходимым элементом работы каждого человека, занятого в производстве. Искусство, или “трудонаслаждение”, как

Эдуард Бёрн-Джонс
Легенда о шиповнике. Спящая принцесса и ее прислужницы.
1871–1890
Холст, масло
120,9 x 226,8 см
Художественный музей, Понсе, Пуэрто-Рико



Уильям Моррис
1890. Фотография

правильнее было бы говорить, выросло как-то само собой. У людей, больше не принуждаемых к непосильному и безысходному труду, пробудился инстинкт прекрасного, стремление выполнять свою работу как можно лучше»¹.

Утопия Морриса носит пасторальный характер. В ней ничего существенного не происходит, нет столкновения прошлого и будущего. Кажется, время остановилось. Не случайно, даже погода на протяжении всего действия романа не портится, его Англия залита солнцем.

Быть может, некоторым читателям она может показаться скучной, лишенной конфликтов и драматических событий. К тому же следует

признать, что утопия Морриса оказалась не очень прогностичной – ему не удалось угадать черты будущего. Лондон сегодня не стал идиллической деревней, как об этом мечтал писатель, количество машин не уменьшилось, а труд рабочих не стал наслаждением.

Но было бы неверно считать Морриса праздным фантазером. Как художник Моррис оказался новатором, основателем художественной промышленности. Созданная им компания изготавливала все для украшения дома: обои, витражи, посуду, мебель, керамическую плитку. Стиль, созданный Моррисом в прикладном искусстве, живет и сегодня, пережив

¹ Моррис У. Вести ниоткуда, или Эпоха спокойствия. М., 1962. С. 203–204.

«Ред хаус»
в графстве Кент
1860



Кабинет Уильяма
Морриса
в «Ред хаусе»





Поклонение волхвов
Гобелен по эскизу
Эдуарда
Бёрн-Джонса,
изготовленный
в мастерских фирмы
«Моррис и К°»
264 x 396 см
Государственный
Эрмитаж,
Санкт-Петербург

более чем на сотню лет своего создателя. В современном английском языке есть такие выражения, как «моррисовская красота», «моррисовский орнамент», «моррисовские обои». На примере своей жизни Моррису удалось осуществить связь труда с наслаждением, обыденной жизни с красотой. Поэтому Моррис был одновременно и утопистом, и создателем искусства будущего, мечтателем и человеком дела, творцом и практиком.

Сошлемся на авторитеты. Льюис Мамфорд, написавший *Историю утопий* и проанализировавший не один десяток утопий, высоко оценивает социальный и художественный смысл произведения Морриса: «Здоровье и благополучие, доброжелательность и терпимость – не так уж трудно вообразить новый социальный порядок, основанный на этих простых принципах. Надо только, чтобы вновь зазеленели все

пригороды, чтобы дома выросли из почвы подобно цветам, чтобы доброжелательность и искреннее желание помогать друг другу распространялись не только на воскресные дни, но и на всю рабочую неделю. Мы научимся использовать свое свободное время, найдем способ занять наши головы и руки, если огромная, разросшаяся опухоль лондонских зданий будет убрана из долины Темзы. Мы будем все это знать, потому что об этом рассказал нам Уильям Моррис»¹.

Если для Бёрн-Джонса красота – это мир мечты, которому нет места в реальном мире, то Моррис доказывал как раз обратное, что красоту, даже если она утопична, надо вносить в нашу повседневную жизнь. С этой идеей была связана вся его жизнь.

Даже сегодня поражает многообразие интересов и занятий Морриса. Он был талантливым поэтом, писателем-утопистом, ученым-медиевистом, консультирующим Британский музей, художником, дизайнером, издателем, иллюстратором, страстным пропагандистом социалистических идей, талантливым теоретиком искусства и эстетики. Современная художественная промышленность не без основания считает

¹ Mumford L.
The Story of Utopias.
New York, 1962.
P. 183.

Уильям Моррис
и Филипп Уэбб
Кабинет с историей
Святого Георгия
1861–1862
Дерево, роспись
Высота 95,9 см
Музей Виктории
и Альберта, Лондон





его своим основоположником. Известный теоретик архитектуры Николаус Певзнер выразил это в короткой фразе: «Моррис-художник в конечном счете не был в силах выйти за пределы своего столетия, Моррис-человек и мыслитель это сделал».

Эта разносторонность интересов и способностей, несомненно, расходилась с основной тенденцией его эпохи, которая требовала узкой специализации. Впрочем, Моррис сознательно шел против главного течения своего времени. В основе всех его художественных экспериментов лежало неприятие капиталистического прогресса и буржуазной действительности, в особенности в ее претенциозной форме викторианского общества. Это было главной побудительной силой всех его попыток найти выход из той социальной действительности, которую он не принимал, и создания эстетической утопии, где труд и красота сливаются в некоторую нерасчлененную целостность. Как бы наивно не воспринимались эти идеи сегодня, необходимо сказать, что все, что сделал за свою жизнь Моррис, сегодня вовсе не является утопичным. Его утопия оказалась вполне жизненной, из нее, как из зерна, выросла вся художественная промышленность XX века.

Моррис происходил из зажиточной семьи. Его отец был биржевым спекулянтом в Лондоне, составившим вполне приличное состояние. Моррису никогда не приходилось бороться за существование, как это приходилось некоторым другим прерафаэлитам, Ханту и Бёрн-Джонсу например. Материальная независимость

Благовещение. 1860
Витраж по эскизу
Эдуарда
Бёрн-Джонса,
изготовленный
в мастерских фирмы
«Моррис, Маршалл,
Фолкнер и К°»
для церкви Святой
Коломбы в
Топклиф-фе, Йокшир

Встреча Марии и Елизаветы. 1860
Витраж по эскизу
Эдуарда
Бёрн-Джонса,
изготовленный
в мастерских фирмы
«Моррис, Маршалл,
Фолкнер и К°»
для церкви Святой
Коломбы в
Топклиф-фе, Йокшир

позволяла Моррису осуществить многие свои художественные проекты. После окончания школы Моррис поступил в 1853 году в Оксфордский университет, где стал студентом Экзетер-колледжа. Здесь он встретился с Бёрн-Джонсом, с которым его объединяла любовь к поэзии и истории. В летние каникулы 1854 и 1855 годов Моррис и Бёрн-Джонс совершили поездки в Бельгию и Францию, где с восторгом открывали для себя достоинства готического искусства. Моррис не проявил большого интереса к Парижу, но зато с большим интересом посетил средневековые города – Амьен, Шартр, Руан. По дороге домой они, вдохновленные встречей со средневековым искусством, решили основать монастырь. К счастью, эта идея осталась неосуществленной: Морриса ждали другие проекты, но не в области религии, а искусства и художественной промышленности.

Моррис был инициатором и создателем поэтического кружка в Оксфорде, на котором читались и обсуждались литературные произведения, главным образом романтического характера. Здесь формировались литературные и художественные вкусы Морриса. К этому времени относятся и первые поэтические опыты молодого студента, которые впоследствии вошли в его книгу *Защита Гвиневры*. В Оксфорде Моррис и Бёрн-Джонс впервые узнали о существовании прерафаэлитов из книг и статей Рёскина, а затем познакомились с работами Ханта, Россетти и Миллеса в доме Томаса Комбе, коллекционировавшего искусство прерафаэлитов. Моррис решил издавать в Оксфорде свой





Шпалера. 1862
Обои по эскизу
Уильяма Морриса
и Филиппа Уэбба

собственный журнал. В результате возник *Оксфордский и Кембриджский журнал*, который содержал статьи о работах членов прерафаэлитского братства. Уже в первом номере была опубликована статья Бёрн-Джонса об иллюстрациях Россетти. Таким образом, еще до встречи с прерафаэлитами Моррис и Бёрн-Джонс сами стали прерафаэлитами по характеру своего воззрения на мир, этому способствовали их воспитание и художественные интересы.

Бёрн-Джонс покинул Оксфорд в начале 1856 года, чтобы начать изучать живопись под руководством Данте Габриэля Россетти, а Моррис, после получения степени бакалавра, решил изучать архитектуру у архитектора Джорджа Стрита. У него он познакомился с Филиппом Уэббом, с которым в дальнейшем его связала длительная дружба. В 1857 году Моррис и Бёрн-Джонс возвратились в Оксфорд, где по приглашению Россетти приняли участие в росписи центрального зала Университетского союза по сюжетам рыцарского романа *Смерть Артура*, о которой мы уже рассказывали.

После женитьбы на Джейн Бёрден Моррис поселился в предместье Лондона в особняке с высокой крышей из красной черепицы, который получил название «Ред хаус». Моррис и его друзья решили превратить его во дворец искусства, для чего они заново изготовили все украшения – столы, кресла, кровати, ковры, занавеси, витражи, канделябры. В декорировании дома приняли участие Хант, Форд Мэддокс Браун, Россетти. «Ред хаус» явился, по сути дела, первой попыткой создать художественную мастерскую, объединяющую

Фруктовый сад
1880-е
Портьера по эскизу
Уильяма Морриса
Текстиль
Музей Виктории
и Альберта, Лондон





многие художественные профессии.

Джейн Моррис сыграла большую роль в жизни Морриса и прерафаэлитском движении. Она была моделью многих портретов, ее образ органично слился с идеалом красоты, который прославляли прерафаэлиты. Но ее жизнь с Моррисом не была идеальной. Моррис довольно скоро покинул то искусственное укрытие, которое создал для себя. Его темперамент требовал более широкого и социально более значимого применения своих талантов. В 1861 году он создал фирму «Моррис, Маршалл, Фолкнер и К°», которая должна была расширить художественный опыт «Ред хауса» на территорию всей страны. Фирма собиралась реформировать или создать заново все формы художественного дизайна – мебель, ковры, керамику, витражи, украшения из металла, обои, декоративные ткани, изразцы, полиграфию.

На новом этапе перед прерафаэлитами встала проблема отношения к последствиям индустриальной революции. Прерафаэлиты считали, что сохранение и возрождение художественного производства возможно лишь на основе средневековой ремесленной традиции. Отсюда огромный интерес к Средневековью, где

Жимолость. 1876
Обои по эскизу
Уильяма Морриса

Садовый тюльпан
1885
Обои по эскизу
Уильяма Морриса





Акант. 1875
Обои по эскизу
Уильяма Морриса

труд сохранял связь с художественным вкусом.

Совладельцы компании не были художниками. Питер Маршалл был инженером, Чарлз Фолкнер – оксфордским математиком и архитектором, который помогал вести бухгалтерские счета компании. Позднее фирма стала собственностью Морриса, получив название «Моррис и К°». Главными художниками-дизайнерами в ней были Моррис и Бёрн-Джонс, но наряду с ними в ее деятельности принимали почти все прерафаэлиты, включая Россетти, Форда Мэдокса Брауна, Артура Хьюза, Филиппа Уэбба. Компания занималась всем, связанным с художественной

промышленностью, – витражами, коврами, обоями, керамикой, мебелью, украшениями, изделиями из металла, резьбой по дереву, декоративными тканями, полиграфией. Первоначально Моррис столкнулся с огромными трудностями: он и его коллеги-художники создавали только эскизы, которые надо было переводить в соответствующий материал, тиражировать, рекламировать, продавать, добиваться заказов, бороться с конкурентами. Для этого нужны были мастерские, в которых работали опытные рабочие. Все это требовало времени, огромных затрат энергии и материальных средств.

Фирма Морриса начала свою деятельность с витражей. В Англии главное украшение церквей – это цветное стекло с изображением библейских и легендарных сюжетов. Но церковные заказы были редки. Постепенно фирма стала получать заказы для витражей, украшающих дома и светские здания. На выставке

Розы. 1880-е
Обои по эскизу
Уильяма Морриса



1862 года витражи фирмы имели большой успех у публики и были проданы за 150 фунтов. Моррису принадлежат около ста витражей, созданных в основном на светские сюжеты. Такова серия витражей *Тристан и Изольда* (1862), *Медовый месяц короля Рене*. Большинство из них в настоящее время хранится в Музее Виктории и Альберта в Лондоне.

Затем в ход пошла роспись декоративных плиток, которые фирма получала из Голландии. Одним из важных видов деятельности фирмы было производство обоев по образцам, созданным Моррисом. На них печатались яркие орнаменты с изображением роз, тюльпанов и птиц. В моррисовских обоях и печатях на ткани гармонично сочеталось разнообразие орнаментальных мотивов с чувством единства и порядка. Эти обои имели огромный успех и продолжают производиться и пользоваться спросом и в наше время.

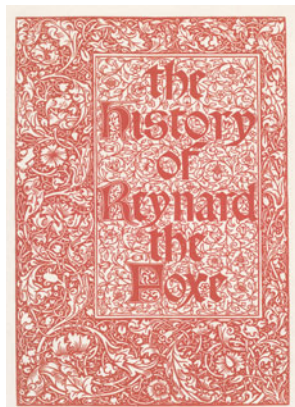
К созданию обоев добавилось изготовление расписных тканей и производство ковров. Для этого в помещении аббатства в Мертоне была основана ковровая мастерская, в которой на основе старинных французских книг воссоздавалась тех-

нология и дизайн тканых ковров. Но самым благородным и трудоемким видом прикладного искусства, который старался возродить Моррис, был гобелен. На создание своего первого гобелена *Акант и лоза* Моррис потратил 516 часов.

Позднее, в своем новом доме Келмскотт, построенном в XVII веке на берегу Темзы, Моррис основал издательство «Келмскотт пресс», где сам набирал и издавал книги. Он поставил в доме три печатных станка и стал работать с различными типографскими шрифтами. Моррис был знатоком средневековых иллюминированных книг и старался издавать свои книги по их образцу. За семь лет Моррис издал 66 книг, среди которых

Анагаллис. 1876
Обои по эскизу
Уильяма Морриса



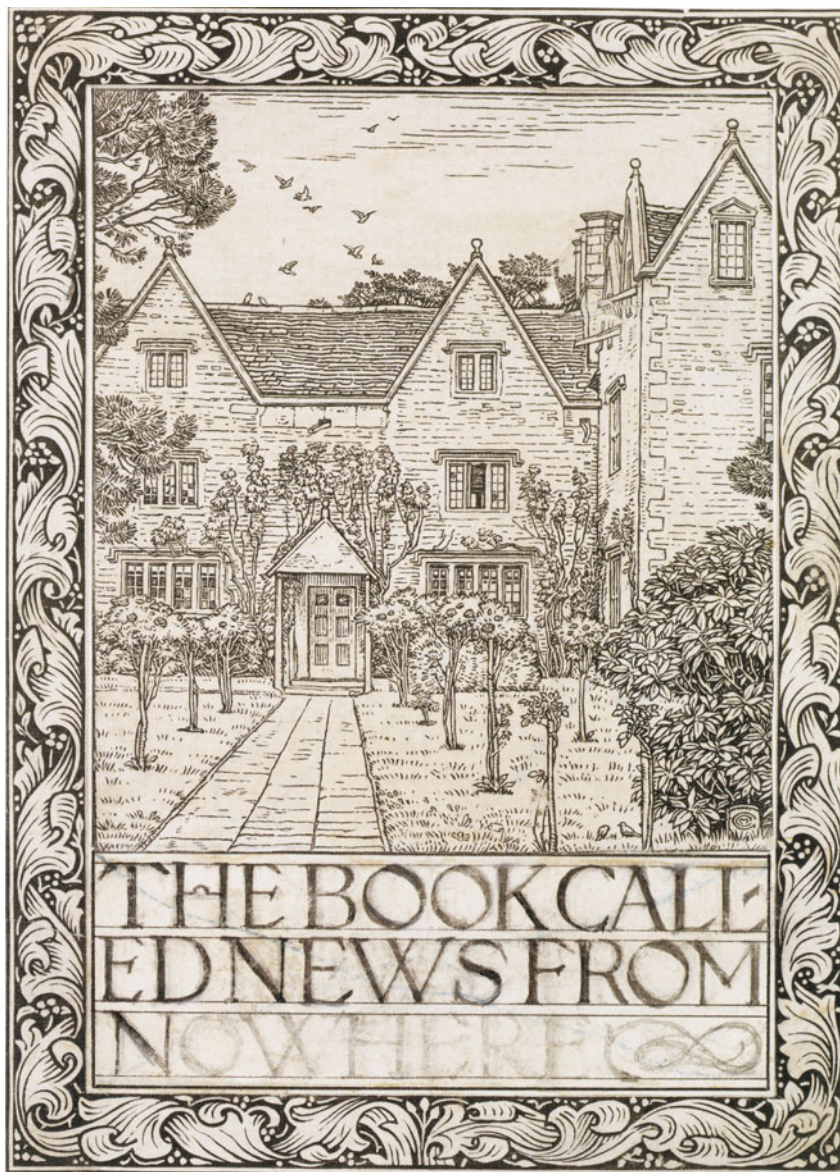


Уильям Моррис
Титульный лист книги
История Рейнеке-
Лиса. 1893

самым крупным и богато иллюстрированным изданием были сочинения Джеффри Чосера¹.

Компания Морриса имела коммерческий успех, но он не хотел работать только для богатых клиентов. Он разделял социалистические взгляды и стремился к тому, чтобы каждый имел доступ к красоте через удовольствие, получаемого от труда. Идея «трудонаслаждения» явилась центром его книги *Искусство и социализм*. Моррис счастливо сочетал интерес к теории искусства с художественной практикой, хотя последняя, несомненно, доминировала в его деятельности. Моррис имел и ученые звания:

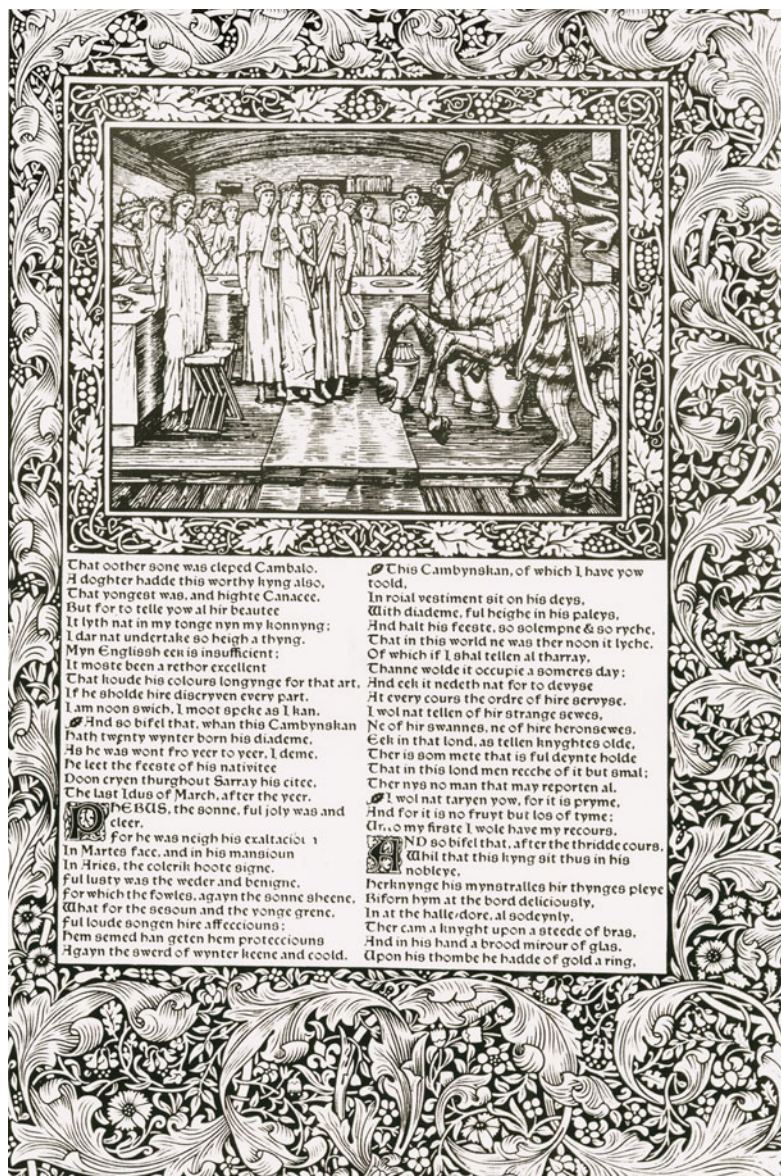
¹ Келмскотт-мэнор на берегу Темзы сохранился до наших дней. К сожалению, верхний этаж перешел в руки частных лиц, но нижний этаж вместе с типографскими станками сохранился как музей.



Уильям Моррис
Эскиз обложки книги
Вести ниоткуда
для издательства
«Келмскотт пресс»
Около 1892
Бумага, карандаш,
тушь. 29,5 x 21,3 см

студентом Оксфорда получил свою степень бакалавра, затем, когда ему было уже 42 года, степень магистра, а в 1882 году был избран почетным членом Экзетер-колледжа.

Вклад Морриса в развитие художественной промышленности неоценим. Благодаря ему по всей Англии стали появляться художественные мастерские. В возникшем движении «Искусства и ремесла» («Arts and Crafts») большинство дизайнеров было тесно связано с Моррисом и его идеями. Можно сказать, что это массовое развитие художественной промышленности было средством реализации его утопии.



Уильям Моррис
Лист из «Келмскот-
тского Чосера». 1890

That oother sone was cleped Cambalo.
A daughter hadde this worthy kyng also.
That yongest was, and highte Canacee.
But for to telle yow al hir beautee
It lyth nat in my tonge nyn my konnyng:
I dar nat undertake so heigh a thyng.
Myn Englysh eek is insufficient;
It mooste been a rethor excellent
That houde his colours longynge for that art.
If he sholde hire discryven every part.
I am noon swich, I moot speke as I kan.
And so bifel that, whan this Cambynskan
Hath twenty wynter born his diademe,
As he was wont fro yere to yere, I deme,
He leet the feeste of his nativitee
Doon cryen thurghout Sarray his citee.
The last Idus of March, after the yere.
The sunne, the sonne, ful joly was and
clear.
For he was neigh his exaltacioun
In Maries face, and in his mansioun
In Aries, the colerik hooted signe.
Ful lusty was the weder and benigne,
For which the fowles, agayn the sonne sheene,
What for the season and the yonge grene,
Ful loude songen hire affectionis;
Hem semed han geten hem protecciouns
Agayn the awerd of wynter leene and coold.

This Cambynskan, of which I have yow
toold,
In roial vestiment sit on his deys.
With diademe, ful heighe in his paleys,
And halt his feete, so solempne & so ryche,
That in this world ne was ther noon it lyche.
Of which if I shal tellen al tharray,
Thanne wolde it occupie a someres day;
And eek it nedeth nat for to devyse
At every cours the ordre of hire servyse.
I wol nat tellen of hir strange sewes,
Ne of hir swannes, ne of hire heronsewes,
Eek in that lond, as tellen knyghtes olde,
Ther is som mete that is ful deynte holde
That in this lond men recche of it but smal;
Ther nys no man that may reporten al.
I wol nat taryen yow, for it is pryme,
And for it is no fruyt but los of tyme.
Dr., o my firste I wolde have my recours,
And so bifel that, after the thridde cours,
Whil that this kyng sit thus in his
noblewe,
Perkyng his mynstralles hir thynges pleye
Biforn hym at the bord deliciously,
In at the halle dore, al godeynly,
Ther cam a knyght upon a steele of bras,
And in his hand a brood mirour of glas,
Upon his thombe he hadde of gold a ring.



КУЛЬТ ЖЕНСКОЙ КРАСОТЫ



дной из самых популярных тем в творчестве прерафаэлитов был образ женщины. Конечно, разные художники создавали различные лики женщин. Но общим эстетическим контекстом был ее романтический образ. В этом отношении показательным является творчество Данте Габриэля Россетти.

Во многих работах Россетти вырисовывается главная тема, которая пронизывает все его творчество, – тема любви. Очевидно, что молодой художник заимствовал ее из произведений Данте, которые он переводил. Как известно, у Данте любовь к Беатриче, скорее к ее идеальному, чем реальному образу (многие исследователи даже полагают, что Беатриче никогда не существовала), была основой всей его поэзии, всего творчества. Средневековый идеал куртуазной любви, служения Прекрасной даме превратился у Данте в универсальную философию любви как главного источника поэтического творчества и познания красоты.

В одном из сонетов Данте описывает любовь в образе спящего, просыпающегося при появлении прекрасной женщины. Этот поэтический образ получает визуальную жизнь в дантовских рисунках Россетти, в которых часто появляется тема сна. Прежде всего, это картина *Сон Данте*: бог любви с луком и стрелами, крепко сжимающий руку Данте, склоняется над умершей Беатриче, чтобы запечатлеть на ее лице прощальный поцелуй – символ соединения любящих после смерти.

Эта сцена, символизирующая идею вечной любви, ее победы над смертью была очень близка Россетти не только как знатоку и переводчику Данте, но и по личным мотивам, поскольку сам художник трагически пережил преждевременную смерть жены.

Кроме *Сна Данте*, Россетти создал целую серию картин на тему любви Данте и Беатриче. Он изобразил сцену прославления Данте Беатриче, их неожиданную встречу на свадебном пиру и даже их встречу в раю.

Данте Габриэль
Россетти
Луг Медоу. 1872

Холст, масло
85 x 67 см
Городская
художественная
галерея, Манчестер

Дантовская концепция любви раскрывается в символической картине Россетти *Любовь Данте*. В центре композиции на фоне звездного неба изображен крылатый Амур с луком и стрелами, а в верхнем левом и нижнем правом углах картины помещены лица Данте и Беатриче, представленные как лики солнца и луны. На одном из ранних эскизов к картине была надпись – цитата из Данте на итальянском языке: «Любовь, что движет солнце и светила».

Другая излюбленная тема Россетти – любовь Паоло и Франчески. Картина *Паоло и Франческа да Римини* – это триптих, где слева изображены Паоло и Франческа за чтением книги, в центре – стоящие фигуры Данте и Беатриче, а справа – Паоло и Франческа в объятиях после их смерти. Здесь та же идея, что в картине *Beata Beatrix* – победа любви над смертью.

Тема любви служит Россетти при выборе сюжетов из самых разных литературных источников. В Евангелии он выбрал сюжет, связанный с темой христианской любви – *Магдалина перед дверью Симона Фарисея*; из Шекспира он взял тему любви Гамлета и Офелии, из *Хроник короля Артура* – любовь Тристана и Изольды (*Тристан вытывает любовный напиток*), из античной мифологии – любовь Орфея и Эвридики.

Россетти создал серию замечательных женских портретов, одновременно чувственных и возвышенных. Долгое



Данте Габриэль
Россетти
Встреча Данте
и Беатриче
на свадебном пиру
1855

Бумага, акварель
14,3 x 42 см
Музей Ашмолиен,
Оксфорд

Данте Габриэль
Россетти
Паоло и Франческа
да Римини. 1855
Бумага, акварель
25 x 44 см
Галерея Тейт, Лондон



время моделью для них служила Элизабет Сиддел, продавщица на Стренде, на которой он женился в 1860 году, но через два года, приняв чрезмерную дозу снотворного, она умерла.

Крушение семейной жизни отрицательно сказалось на творчестве Россетти. Понадобилось много времени, чтобы он вновь вернулся к жанру женского портрета. Воспоминанием об Элизабет стала картина *Beata Beatrix*, над которой он работал много лет, с 1864 по 1870 год. Основанная на сюжете смерти Беатриче из *Новой жизни* Данте, она стала одной из известнейших произведений прерафаэлизма.

Впоследствии Россетти написал серию прекрасных женских портретов, для которых ему позировали Фанни Корнфорт, Алекса Уалдинг и Джейн Моррис (ее он представил в образе богини любви в картине *Сирийская Астарта*). Тема космической любви представлена в картине *Дева-избранница*. Такие же символические женские портреты Россетти создал в картинах *Вероника Веронезе*, *Venus Verticordia* (*Венера, «обрацающая сердца»*), где изображена богиня любви с яблоком и стрелой. Нельзя видеть в этих портретах простое подражание художникам Возрождения. Россетти находит здесь новое решение образа женщины, в котором реалистическая верность модели сочетается со скрытым символическим смыслом, таящимся в названии или аксессуарах картины.

Прерафаэлиты переосмыслили и демократизировали жанр портрета, обычно изображавший представителей

Эдуард Бёрн-Джонс
Laus Veneris
(Прославление
Венеры)

Холст, масло
122 x 183 см
Галерея Ланг,
Ньюкасл

высших классов. Действительно, Россетти создал новый образ женщины как предмет поклонения, символ божественной красоты, причем момент идеализации сочетался у него с абсолютной верностью модели.

Следуя за художниками Раннего Возрождения, прерафаэлиты связывали природу красоты с красотой человеческого тела. Правда, в искусстве Ренессанса в равной степени изображалось мужское и женское тело, прерафаэлиты же отдавали предпочтение женскому телу, тогда как мужское тело приобретало в их картинах признаки андрогинности.

Проблема гендера связана с передачей обнаженного тела в искусстве, хотя полностью к ней не сводится. Известный английский искусствовед Кеннет Кларк в книге *Обнаженное тело* выдвинул различие понятий «обнаженного» (nude) и просто «голого» (naked) тела. Голое тело – частый объект искусства, которое можно встретить и в первобытном, и в средневековом





Данте Габриэль
Россетти
Venus Verticordia
(Венера,
«обращающая
сердца»)
1864–1868

Холст, масло
96,8 x 70 см
Художественная
галерея Рассела
Коуэса, Борнемут,
Ист-Клифф

искусстве. Но эстетически значимым становится только обнаженное тело. Начиная с эпохи Возрождения «nude» становится особым жанром искусства.

Английское искусство не имело глубокой традиции изображения обнаженного тела. В искусстве XVIII и даже XIX веков, например у Генри Фюзели или Уильяма Блейка, изображается скорее голое, нежели обнаженное тело. Они изображают женское и мужское тело в соответствии с академической традицией, как античную скульптуру.

Пионером изображения обнаженного женского тела в английском академическом искусстве был художник Уильям Этти (1787–1849). В свое

время много шума наделала его картина *Венера и ее свита*, выставленная в 1835 году на ежегодной выставке в Академии художеств. В этой картине традиционный античный сюжет приобрел вполне современное звучание: в изображении Венеры в кругу обнаженных прислужниц без труда угадываются натурщицы в довольно условных позах, олимпийская мифология читается здесь как бытовой сюжет.

После Этти члены Королевской академии стали без устали эксплуатировать обнаженное женское тело, правда все еще следуя классической традиции. *Венера* или *Спящие* Альберта Мура выглядят как античные статуи и повторяют традиционные позы классической скульптуры. Более чувственным выглядит обнаженная натура в картинах Фредерика Лейтона. Чувственные и эротичные картины античного Рима (*Женщины Эмфисса*, 1887; *В тепидариуме*, 1881) изображает в большом количестве Лоуренс Альма-Тадема.

Одним из приемов, которым пользовались викторианские художники академического круга, была ориентализация живописи, использование тематики и образов восточной культуры – всевозможные невольничьи рынки, гаремы

Данте Габриэль
Россетти
Дневные мечты. 1880
Холст, масло
204,5 x 92,7 см
Музей Виктории
и Альберта, Лондоне





Данте Габриэль
Россетти
Прозерпина.
1877

Холст, масло
116,8 x 56 см
Частное собрание,
Лондон

и т. д. Здесь формировалась совершенно явная культурная политика, представляющая женщину либо в качестве предмета наслаждения и неги, либо в качестве рабыни.

В викторианском обществе женщина, как правило, оценивалась в двух альтернативных категориях. Либо она была «ангелом дома», хранительницей семейного очага, либо же она воспринималась как дьявольское порождение, способное соблазнить и погубить. Как пишет Элизабет Претеджон, в викторианском обществе для женщины не существовало никакого среднего пути: «Женщина должна была быть либо Мадонной, либо Магдалиной, девственницей или проституткой, женой или ведьмой. Обе стороны этой схемы были изобретены мужчиной для упрощенного понимания женщины, и это отвергало всякое самоопределение со стороны женщины. Либо она должна была быть скованной бронежилетом семейных обязанностей, либо же страдать от лишений и бедностей. Не случайно существовали бесчисленные викторианские популярные романы и дешевые акварели, рисующие плохую или падшую женщину»¹.

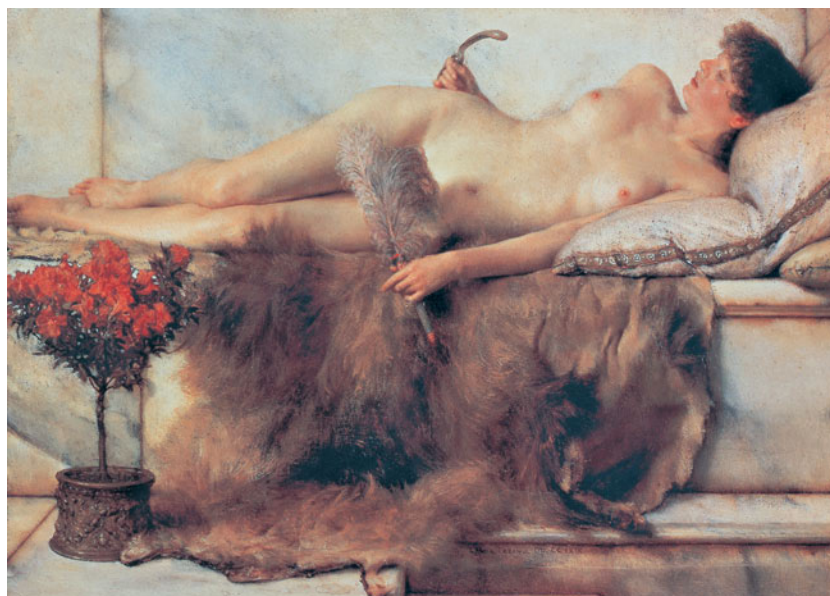
Эти стереотипы викторианской культуры и морали были разрушены искусством прерафаэлитов. Для них женщина перестает быть только ангелом или дьяволом. В их изображении она получает различные, самые разнообразные роли. В кругу прерафаэлитов всячески поддерживается идея о равенстве женщин в их отношении к образованию и творчеству. «Уильям Россетти, который в своих критических статьях поддерживал женщин-художниц, участвовал в собраниях сторонников равноправия женщин. Данте Габриэль Россетти, который порой был слишком жесток к женщинам, тем не менее поддерживал их творчество



Данте Габриэль
Россетти
Видение Фьяметты
1878
Холст, масло
146 x 89 см
Частное собрание

¹ Prettejohn E.
The Art of the
Pre-Raphaelites.
London, 1998. P. 208.

Лоуренс
Альма-Тадема
В тепидариуме
1881
Дерево, масло
24,2 x 33 см
Национальный музей
(галерея леди Ливер),
Ливерпуль



и был абсолютно уверен в творческих способностях Элизабет Сиддел. Бёрн-Джонс поддерживал свою жену Джорджину, в результате чего она оказалась первой женщиной, избранной в церковный совет в 1894 году»¹.

Но дело не только в этом. Прерафаэлиты, восставшие против академического искусства, переосмыслили образ женщины и создали иное понимание женского тела и женской красоты. Сегодня многие историки искусства обнаруживают, что прерафаэлиты разрушили академические каноны и создали новую гендерную философию². Россетти сексуализировал женщину, изображая ее как страстную любовницу или падшую женщину, а Бёрн-Джонс, наоборот, феминизировал мужское тело, начав изображать его в виде нарциссического андрогина. «Прерафаэлиты, – пишет Д. Баллен в книге *Тело у прерафаэлитов*, – наделали много шума, потому что они нарушили академическую условность в изображении человеческого тела. Они обнаружили разнообразные эстетические смыслы в интерпретации тела – сексуальность женского тела, демонизм чувственности, андрогинность мужского тела. Все это привело к настоящему скандалу»³.

Баллен задается вопросом, почему Диккенс был так строг в оценке первых работ прерафаэлитов, почему считал, что их произведения «разрушают нашу веру в то, за что мы живем и за что умираем»? По его мнению, этот повышенный и довольно неожиданный критицизм великого писателя

¹ Prettejohn E.
Op. cit. P. 210.

² Smith A. Victorian
Nude. Sexuality,
Morality and Art.
Manchester –
New York. 1996;
Promiades K. Beauty's
Body. Femininity
and Representation
in British Aestheticism.
Stanford, 1997.

³ Bullen J. B.
The Pre-Raphaelite
Body. Oxford,
1998. P. 219.

объясняется тем, что прерафаэлиты разрушили идеализированный образ тела, свойственный академическому искусству. Анализируя картину Миллеса *Христос в родительском доме*, Диккенс обвинял прерафаэлитов в неумелости и плохом вкусе. В этом он, несомненно, ошибался. Прерафаэлиты создавали свои сюжеты вполне сознательно и не без мастерства. Другое дело, что эти сюжеты разрушали привычные стереотипы. Именно поэтому они воспринимались как ересь, как нечто, внеположное главным ценностям английской культуры.

Интерпретация конкретного человеческого тела метафорически переносилась на то, что условно можно назвать «телом нации». Ощущение ущербности, смертности, уродства или нарциссического меланхолизма в одном открывали сходные качества в другом. «В этом отношении, – говорит Баллен, – тело, как оно воспринималось в искусстве и литературе, символизирует не только тело индивидуального человека, но и тело британской нации. Мужское тело, идеализированное в живописи в манере Рафаэля, было основой британской патриархальности. Искусство прерафаэлитов, в котором женщина наделялась мускульной силой, а мужчина – нарциссической андрогинностью, разрушало привычные национальные представления».

Альберт Мур
Спящие. 1882

Холст, масло
68,6 x 119,4 см
Городской музей,
Бирмингем





«БРАТСТВО» ПРЕРАФАЭЛИТОК



Искусство прерафаэлитов оказалось первым европейским художественным направлением, которое принадлежало не только мужчинам, но и женщинам: многие женщины, принадлежащие кругу прерафаэлитов, были активно привлечены к творчеству. Благодаря работам современных искусствоведов выясняется, что вместе с известными художниками-прерафаэлитами, работали многие женщины, качество работ которых не уступает работам мужчин. Ян Марш, сделавшая многое в исследовании творчества художниц-прерафаэлиток, написала книгу, которая называется по аналогии с «Братством прерафаэлитов» «Сестричество прерафаэлиток»¹.

Правда, если считать, что внутри прерафаэлитского движения существовало женское движение, то следует отметить, что оно не было оформленным. В нем не было общей программы, постоянных встреч и обсуждений. Поэтому термин «Sisterhood» можно употреблять только в переносном, но отнюдь не в буквальном значении.

О растущем участии женщин в художественной деятельности свидетельствует статистика. В 1848 году на выставке в Королевской академии художеств участвовало 853 человека и только 77, то есть всего чуть более 10% из них были женщинами. Впоследствии число женщин, участвующих в традиционных выставках, значительно возрастает. Об этом свидетельствует тот факт, что если в 1841 году только 278 женщин было зарегистрировано в качестве профессиональных художников, то уже в 1851 году их стало 548.



Данте Габриэль
Россетти
Элизабет Сиддел
1860

Бумага, карандаш
254 x 25,4 см
Музей Фицуильям,
Кембридж

¹ Marsh J. Pre-Raphaelite Sisterhood. London – New York, 1985.

Элизабет Сиддел
Клерк Сандерс. 1857

Бумага, акварель
тушь, гуашь, пастель
28 x 20 см
Музей Фицуильям,
Кембридж

Как выясняется, большинство из них принадлежало кругу прерафаэлитов.

Действительно, ни одно художественное объединение не может похвастаться таким количеством женщин, которые были ассоциированы с кругом прерафаэлитов. Прежде всего, следует назвать жену Данте Габриэля Россетти Элизабет Сиддел (1829–1862). Ее имя неразрывно связано с историей прерафаэлитского движения. Не случайно ее называют музой прерафаэлитов, причем, надо добавить, трагической музой.

Элизабет Сиддел
Сэр Патрик Спенз
1856

Бумага, акварель
23,2 x 18,4 см
Галерея Тейт, Лондон





Элизабет Сиддел
Дама прикрепляет
знамя к рыцарскому
копью. 1856

Бумага, акварель
12,7 x 13,3 см
Галерея Тейт, Лондон

Элизабет родилась в бедной семье, в которой было семеро детей. Отец ее был мелким бизнесменом в Шеффилде. Не получив хорошего образования, она стала продавщицей одежды в одном из лондонских магазинчиков. В двадцать лет она начала заниматься рисованием и представила свои рисунки директору Школы дизайна Девереллу. Рисунки понравились, и Деверелл показал их своему сыну Уолтеру, художнику, который участвовал в издании журнала *Germ*. В результате Элизабет стали приглашать в качестве натурщи Хант и Миллес, изобразивший ее в своей знаменитой картине *Офелия*. Начиная с 1852 года она стала ученицей Данте Габриэля Россетти. Сиддел принадлежат наброски на сюжеты поэзии Теннисона, Браунинга и Вальтера Скотта. Некоторые из них – *Клерк Сандерс*, *Влюбленные слушают музыку* – представляют интерес оригинальностью композиции и эмоциональной непосредственностью. Россетти был убежден в талантливости своей ученицы. Он всячески патронировал ее работы, предлагал их различным издателям для публикации. В 1861 году он писал профессору Нортону:

«Я уверен, что ее последние работы поразят и восхитят вас... Она действительно гениальна, хотя никто не хочет в это поверить. Дайте ей побольше силы и здоровья, она будет рисовать картины, которые не создавала еще ни одна женщина». Но многие считали его лично заинтересованным и скептически относились к работам молодой женщины, к тому же не имеющей специального художественного образования.

Однако вскоре нашелся судья, в истинности суждений не мог сомневаться никто. В 1855 году Рёскин, считавшийся патроном прерафаэлитов, познакомился с работами Сиддел и был настолько восхищен ими, что предложил оплачивать каждую новую ее работу, что позволило ей посетить Париж и Ниццу. Положительно отозвался о ее работах и Уильям Россетти, писавший критические рецензии в газетах. К тому же одна из ее акварелей – *Клерк Саундерс* – попала на Выставку британского искусства, которая демонстрировалась



Эвелин де Морган
Надежда в темнице
Отчаяния. 1887

Дерево, масло
58 x 65 см
Частное собрание

в Нью-Йорке, Филадельфии и Бостоне. Летом 1857 года Сиддел дебютировала на выставке прерафаэлитов в одном из салонов на Рассел-сквер автопортретом и рисунками на литературные сюжеты.

В 1857 году Сиддел поступила в женский класс Художественной школы в Шеффилде, где занималась рисунком,

Элинора
Фортескью-Брикдел
Девы разумные
1901

Бумага, акварель
37 x 30 см;
11 x 30 см
Галерея Кристофера
Вуда, Лондон



акварелью и живописью маслом, но работать с живой натурой ей не удалось – натурный класс для женщин был закрыт. Таким образом Сиддел с некоторым опозданием пыталась перешагнуть барьер любительского искусства и приобщиться к искусству профессиональному.

Жизнь и творчество молодой художницы осложнялась ее отношением с Данте Габриэлем Россетти. В 1858 году он отказался от обещания жениться на ней. Очевидно, с этого времени она стала принимать наркотики, которые подорвали ее и без того слабое здоровье. В 1860 году Россетти все же женился на ней. Однако здоровье к ней не вернулось. После того как Элизабет родила мертвого ребенка, она умерла в феврале 1862 году от чрезмерной дозы наркотиков.

Близка прерафаэлитам была и Анна Мэри Ховитт (1824–1884). Она родилась в семье литераторов из Ноттингема, в 1840 году переехавших в Германию. Здесь Анна познакомилась с художником Каульбахом и под его влиянием начала изучение искусства. Вернувшись в Англию, она оказалась



Мария
Спартали-Стилмен
Пилигримы. 1914
Бумага, акварель,
гуашь. 57,6 x 70,3 см
Художественный
музей Делавэра,
Уилмингтон



Мария
Спартали-Стиллмен
Волшебный сад
мессера Ансальдо
1889

Картон, гуашь
76 x 102 см
Трест прерафаэлитов

в тесных связях с художниками круга прерафаэлитов. Представляет интерес ее портрет Элизабет Сиддел, написанный в 1854 году. Ховитт участвовала в движении за женские права вместе с другими художницами-суфражистками, в частности Барбарой Бодишон, одной из основательниц женского Гиртон-колледжа в Кембридже.

К первому поколению женщин-прерафаэлиток относится Джоанна Бойс (1831–1861). Она родилась в Лондоне, в семье виноторговца. Несмотря на короткую жизнь, Бойс добилась многого в искусстве. Получив художественное образование в Школе рисования, в 1855 году она представила на выставку в Королевскую академию художеств портрет *Элгива*, который был замечен и положительно оценен Рёскином. Бойс путешествовала по Франции, однако ее работы, представленные на выставку 1856 года в Королевскую академию художеств, не были приняты. В 1857 году она вышла замуж за художника-портретиста Генри Уэлла. Джоанна Бойс много занималась книжной иллюстрацией. Она дружила с Анной Ховитт и разделяла с ней суфражистские взгляды.

В движении прерафаэлитов принимала участие Люси Мэдокс Браун (1843–1894), старшая дочь Форда Мэдокса Брауна от его первого брака с Элизабет Броули. С ранних лет Люси помогала отцу в студии, была его моделью, секретарем и помощником. Рисовать начала только в 1869 году



и занималась главным образом акварелью. Первые свои рисунки она экспонировала на выставке в Королевской академии художеств, но впоследствии ее выставки проводились в Ливерпуле, Манчестере, Бирмингеме. В 1869 году вместе с Уильямом и Джейн Моррис она путешествовала по Бельгии и Германии, а затем вместе с художником Уильямом Беллом Скоттом и Уильямом Россетти посетила Италию. После этого путешествия вышла замуж за ведущего художественного критика из круга прерафаэлитов – Уильяма Россетти. После воспаления легких Люси заболела туберкулезом и вскоре умерла. Ее младшая сестра, Кэтрин Мэдокс Браун (1850–1927), также была хорошей художницей, автором выразительных акварельных портретов.

Многие женщины-художницы обязаны своими занятиями искусством родственникам, от которых получили свои первые знания о технике и стилистике изобразительного искусства. Такова судьба в искусстве Розы Бретт (1829–1882), сестры известного художника Джона Бретта, или Ребекки Соломон (1832–1874), сестры двух известных художников – Абрахама и Симеона. Эмма Сандз (1843–1877), жившая в Норвиче, училась у отца, Энтони Сандза, и брата Фреда. Она известна элегантными женскими головками в типично прерафаэлитском духе.

Среди художниц, связанных семейными или творческими узами с прерафаэлитами, выделяется Мария Спартали (в замужестве Стилмен; 1844–1927), дочь греческого коммерсанта Майкла Спартали, который некоторое время был греческим консулом в Лондоне. В 1864–1870 годах она училась у Форда Мэдокса Брауна, была натурщицей его и Россетти. С 1867 года выставлялась в Королевской академии художеств. В 1871 году, несмотря на возражение семьи, вышла замуж за Уильяма Стилмена, американского журналиста и художника-любителя. В 1878 году она посетила Италию, а затем жила в США. Мария Спартали экспортировала в Америку принципы и идеалы прерафаэлитов, которые стали здесь необычайно популярны. После смерти мужа Мария вернулась в Англию. Картины Спартали отличались замечательным

Мария
Спартали-Стилмен
Беатриче. 1895

Бумага, акварель
56,5 x 43,2 см
Художественный
музей Делавэра,
Уилмингтон

колоритом и стереоскопическим изображением деталей. Такова ее акварельная картина *Волшебный сад мессера Ансальдо*, написанная на сюжет *Декамерона* Боккаччо. В ней изображен контраст цветущего сада на фоне зимнего пейзажа и выпавшего вдалеке снега. По своей стилистике и художественному уровню картины Марии Спартали мало чем отличались от работ ведущих художников-прерафаэлитов.

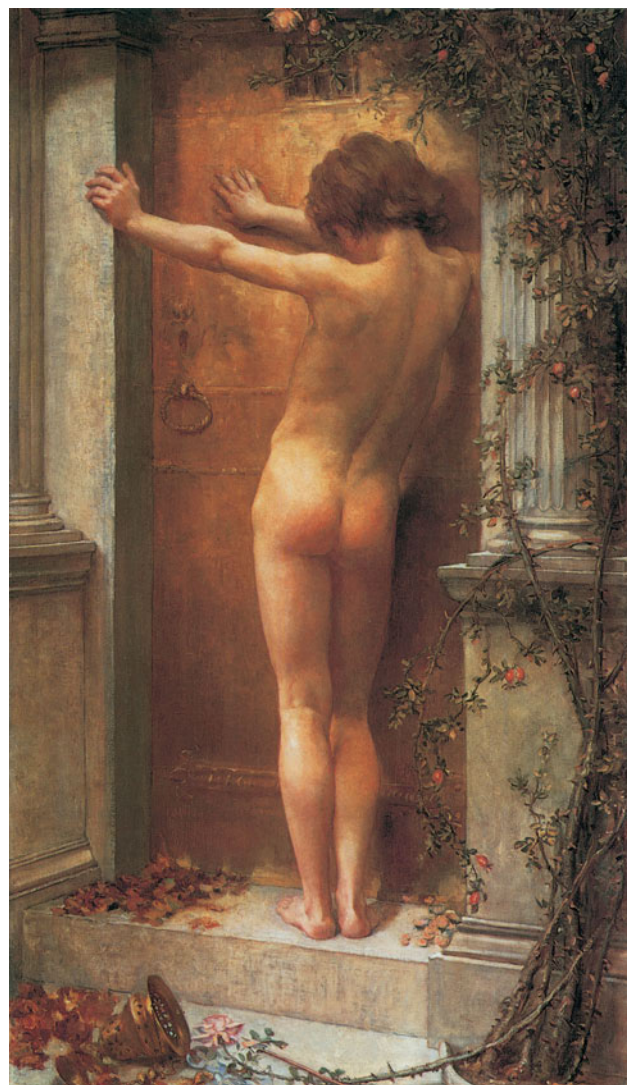
Анна Синнертон (1844–1933) – еще один профессиональный художник. Она училась в художественной школе Манчестера, а затем в парижской Академии художеств. Здесь она вышла замуж за скульптора Джозефа Синнертона. В Англии она получила признание как художник-портретист. Синнертон организовала в Манчестере общество женщин-живописцев. В 1922 году она была избрана действительным членом Королевской академии художеств (до этого членами академии были Анжелика Кауфман и Мэри Мозер).

К позднему поколению художниц относится Кэт Банс, дочь владельца газеты *Бирмингем пост* и президента Городской художественной галереи в Бирмингеме, которая часто покупала и экспонировала работы прерафаэлитов. Вместе со своей сестрой Мирой, которая занималась работой по металлу и акварелью, она занималась украшением церковных интерьеров. Кэт Банс сыграла значительную роль в развитии художественной жизни в Бирмингеме в начале XX столетия. Ее работы отличаются ярким колоритом и декоративное чувство.

Говоря о вкладе женщин в прерафаэлитское движение, нельзя обойти вниманием Элинор Фортескью-Брикдел. Она родилась в 1872 году в Лондоне в семье преуспевающего

Анна Ли Меррит
Любовь перед
запертой дверью
1889

Холст, масло
115,6 x 64 см
Галерея Тейт, Лондон



Элино́р
Фортескью-Брикдел
Сэр Ланселот
Около 1911
Иллюстрация
к поэме Альфреда
Теннисона
Королевские
идиллии
Бумага, акварель
Частное собрание

адвоката, получила прекрасное художественное образование в Королевской академии. Впоследствии она, как и большинство прерафаэлитов, писала картины на сюжеты из английской и шотландской поэзии.

Фортескью-Брикдел имела в Лондоне свою собственную студию и сочетала занятия живописью с иллюстрацией поэзии, в частности Теннисона. Она была первой женщиной, ставшей членом Общества художников и Королевского общества акварелистов. Некоторое время она занималась и преподаванием живописи в художественной школе.

Влияние прерафаэлитов не ограничилось только пределами Англии, но сказалось и на творчестве представителей шотландской школы. Замечательным примером этого влияния являются картины Маргарет Макдональд (1863–1933), жены известного дизайнера, последователя Уильяма Морриса, Чарлза Макинтоша. Вместе с ним, своей сестрой Фрэнсис, тоже художницей, и Герберт Макнейром (за которого Фрэнсис вышла замуж в 1899 году) они создали группу «Четырех», которая занималась архитектурными и декоративными проектами. Позднее Маргарет Макдональд жила и работала в Вене, Лондоне, во Франции.

Другим представителем школы Глазго является Джесси Марион Кинг (1875–1949), которая занималась иллюстрированием книг Мильтона, Уильяма Морриса, Киплинга и, как многие прерафаэлиты, обращалась к сюжетам из истории короля Артура. С 1902 года она преподавала книжный дизайн в Глазго, а позднее жила во Франции, где встречалась с Львом Бакстом. Ее работы отличают тонкая, паутинообразная линия, яркая декоративность, фантастическая образность.

Таким образом, в движении прерафаэлитов участвовали три поколения женщин-художниц: раннее – связанное с первыми шагами прерафаэлитов, среднее – относящееся ко второй половине XIX века и более позднее – связанное с постпрерафаэлизмом.

Ян Марш и Памела Нунн в книге *Женщины-художницы и движение прерафаэлитов* находят в их творчестве поиск собственной тематики и способов ее интерпретации: «В первом поколении, в работах Бретт, Бойс и Ховитт, преобладали



английские пейзажи – поля, побережье, сельская местность с их обитателями и тружениками. Кроме того, представители этого поколения обсуждали типичные социальные проблемы современной жизни – трудящуюся женщину, “падшую женщину” и другие политические темы. Обсуждение современных проблем наследуется и более поздним поколением



Элино
Фортескью-Брикдел
Природное
волшебство
Около 1905
Иллюстрация
к стихотворению
Роберта Браунинга
Бумага, акварель,
гуашь
Частное собрание



художниц; например, Спартали часто писала на темы из жизни современной Греции. Кроме того, женщины часто обращаются к современным темам — социальным отношениям, войне, женским проблемам — через призму исторических примеров и аллегорий, сочетая сцены из жизни викторианской Англии со сценами из Средневековья и античной мифологии. Так, Фрэнсис Макнейр в картине *Выбор*, изображая суд Париса, касается темы мужского выбора на современном брачном рынке. Спартали в своих картинах о Святом Франциске так же, как и Фортескью-Брикдел в картинах о зле богатых и добродетели бедных, адресует зрителя к современным социальным проблемам¹.

Нельзя отказать в оригинальности и творческом характере мышления многим из женщин, примыкающим к кругам прерафаэлитов. Но характерно, что при всем разнообразии сюжетов в творчестве многих художниц все-таки преобладают исторические, литера-

Эвелин де Морган
Флора. Около 1880

Холст, масло
198 x 88,3 см
Собрание Фонда
де Морган

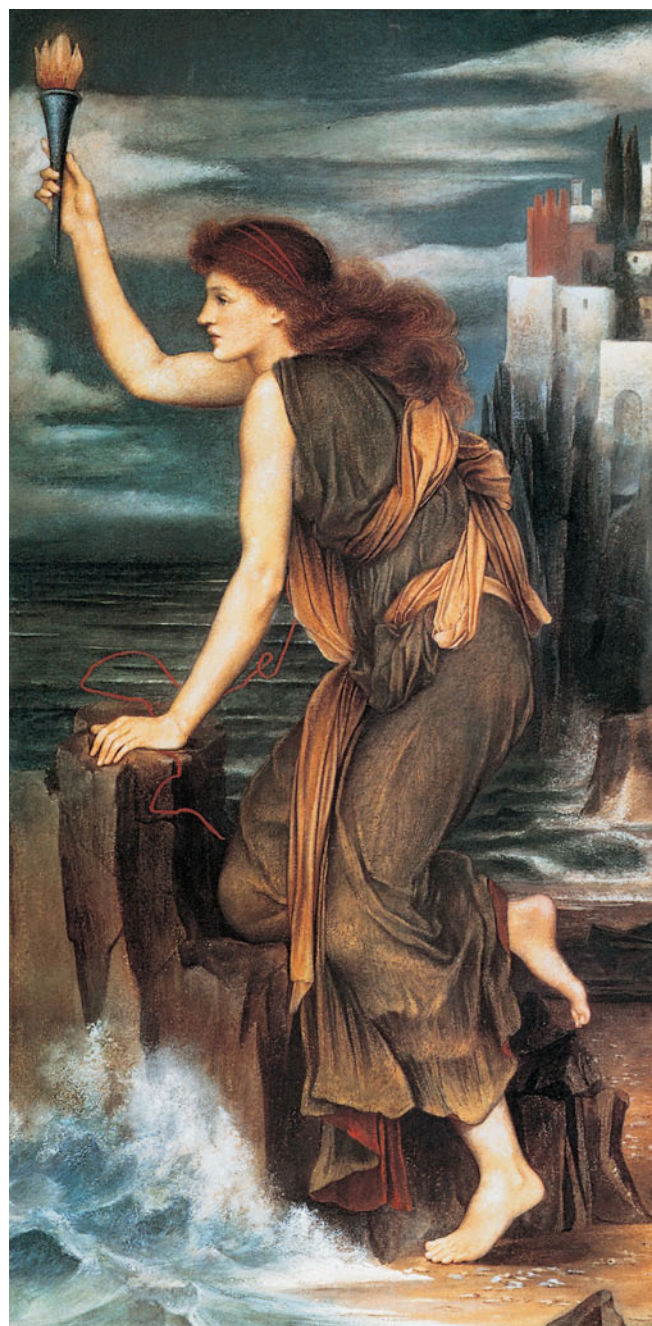
¹ *Marsb. J., Nunn P.*
Woman Artists
and Pre-Raphaelite
Movement. London,
1989. P. 177–178.

турные или реальные женские образы. Обращение к литературе и истории служило попыткой ответа на вопрос о судьбах и роли современной женщины. Как отмечают современные исследователи, в работах художниц присутствует большее разнообразие гендерных ролей, чем это было у мужчин.

Возникает вопрос, почему женщины-художники в викторианской Англии встали под знамена прерафаэлитского движения, а не какого-либо другого художественного направления? Причина эта состояла, очевидно, в демократическом характере движения, в стремлении прерафаэлитов поддержать начинающие таланты, выдвигать новые социальные идеи. Все это отличало деятельность прерафаэлитов от других художественных направлений в британском искусстве, и именно поэтому в их мастерских и выставочных залах выросло так много талантливых, оригинальных, необычных женщин-художниц.

Работы художниц отличаются удивительным стилистическим сходством с мужскими работами прерафаэлитов. Они также основаны на литературных сюжетах, ориентированы на средневековую эпоху, отличаются ярким колоритом и стереоскопическим видением картинного пространства. Женщины-прерафаэлиты долгое время находились в тени более известных и влиятельных художников-мужчин, но сегодня их деятельность признается важной страницей

Эвелин де Морган
Геро, указывающая
путь Леандру. 1885
Холст, масло
Собрание Фонда
де Морган





ПОСТПРЕРАФАЭЛИЗМ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ ПРЕРАФАЛИЭТОВ



1890-е годы уходят из жизни крупнейшие представители прерафаэлитского движения. Миллес и Моррис умирают в 1896 году, Бёрн-Джонс – в 1898-м, Рёскин – в 1900-м. Но было бы ошибкой думать, что в этот период движение завершается или сходит на нет. Скорее наоборот. За полвека существования прерафаэлиты получили такую популярность, что даже после смерти основоположников и лидеров движения прерафаэлизм еще долго, на протяжении по крайней мере двух десятилетий XX века, все еще продолжал существовать в английском искусстве.

Этот период в истории движения может быть назван постпрерафаэлизмом, когда многие последователи прерафаэлитов сохраняли их тематику и стилистику. Иногда это прямое подражание, но чаще всего это попытка соединить прерафаэлизм с символизмом, модерном или даже некоторыми направлениями авангарда.

Еще при жизни основателей братства в русле прерафаэлитской стилистики работали такие художники, как Джон Бретт, Генри Уоллис, Уильям Эгли, Генри Боулер, Роберт Мартино, Уильям Скотт. Влияние прерафаэлитов не ограничивалось Лондоном и Оксфордом. Коллекции работ прерафаэлитов находились также в Манчестере и Ливерпуле, где их искусство было особенно популярным. Художник Уильям Уиндус, окончивший ливерпульскую Академию, побывал в 1851 году на выставке прерафаэлитов в Лондоне и вернулся в родной город переполненным восторженными впечатлениями, которыми поделился со своими коллегами. Вскоре Хант, Миллес, Форд Мэдокс Браун начали выставляться в Ливерпуле и получать ежегодные премии. Хотя они и не превышали 50 фунтов, но были признанием растущей популярности художников. Табачный фабрикант Джон Миллер, а затем и другие ливерпульские банкиры и пароходные магнаты стали покупать произведения прерафаэлитов, что составило

Джон Страдуик
Музыка минувших
времен. 1890

Холст, масло
79,1 x 61,3 см
Частное собрание

основу превосходной коллекции основанной в 1877 году Художественной галереи Уокера, которая существует и поныне. Ливерпульские художники – Уиндус, Уильям Дэвис, Дэниел Уильямсон, Джон Ли, Джеймс Кемпбелл – подражали прерафаэлитам, создавая сходные по стилистике и технике произведения, и образовали самую большую группу последователей братства.

Уильям Эгли
Говорящий дуб. 1857
Холст, масло
74 x 61 см
Художественный
институт, Детройт



Прерафаэлизм получил развитие и в других городах Англии – Бирмингеме, Манчестере и Лидсе. Фредерик Шилдс из Манчестера писал религиозные композиции, следуя в своем творчестве традициям Уильяма Холмана Ханта. Аткинсон Гримшоу из Лидса был близок, скорее, Бёрн-Джонсу, его произведения основаны на интерпретации поэзии Теннисона.

Генри Александр
Боулер
Сомнения: «Сможет
ли жить это
высохшее тело?»
1855
Холст, масло
61 x 51 см
Галерея Тейт, Лондон



Уильям Дэвис
В Хейле, Ланкашир
1860

Дерево, масло
31,8 x 48 см
Художественная
галерея Уокера,
Ливерпуль



В Шотландии поклонником и продолжателем прерафаэлитов был Джозеф Пейтон, после учебы в Лондоне ставший членом Шотландской академии.

Последователями прерафаэлитов были и некоторые члены Королевской академии. Среди них – Уильям Дайс, в молодости испытавший влияние назарейцев. Известную близость к прерафаэлитам имел и преуспевающий академический художник Лоуренс Альма-Тадема (1836–1912), сюжетами его картин были сцены из римской истории, которые он интерпретировал в духе гедонизма. Следует отметить, что его многочисленные образы женщин достаточно однообразны и лишены того духа мистической грусти и поэтичности, которыми отличались произведения Бёрн-Джонса или Россетти. К числу последователей Бёрн-Джонса относится Джон Спенсер-Станоп (1829–1908), входивший в число семи молодых художников, расписавших в 1857 году дискуссионный клуб в Оксфорде. Его живопись отличалась яркостью и декоративностью, стремлением к подражанию флорентийской живописи эпохи Возрождения, в особенности Боттичелли.

К числу более поздних последователей и продолжателей традиций прерафаэлизма относятся Фредерик Сандз (1829–1904), Томас Рук (1842–1942), Джон Страдуик (1849–1937), Эвелин де Морган (1855–1919), Уолтер Крейн (1845–1915), Джон Уотерхауз (1849–1917), священник Джон Коллир (1850–1934) и многие другие.

Среди последователей прерафаэлитов было много талантливых и достаточно оригинальных художников. Из них

следует выделить, прежде всего, Джона Уотерхауза. Он родился в Риме, вырос в семье художников. Когда его родители вернулись из Италии в Англию, Уотерхауз поступил в 1870 году в художественную школу Академии художеств, где оказался под большим влиянием Лоуренса Альма-Тадемы. Позднее Уотерхауз стал сначала членом-корреспондентом Королевской академии (1885), а через десять лет и академиком. Многие его картины были созданы на сюжеты из греческой мифологии или римской истории, произведений Шекспира и Боккаччо.

Вслед за Бёрн-Джонсоном Уотерхауз создавал в своих картинах образ «роковой женщины» – «femme fatale». Правда, в отличие от европейских символистов его многочисленные сирены и нимфы не несут на себе печати греха или дьявольщины, а сохраняют идеальную красоту, соединенную с меланхолической ностальгией и мистической грустью. *Леди из Шалот* и *Офелия*, принадлежащие к первым его работам, являются прямым подражанием картинам Миллеса на эти темы, хотя Уотерхауз сохранил индивидуальное восприятие и интерпретацию. Далее он создавал бесчисленные картины на сюжеты античной мифологии – *Улисс и сирены*, *Гилас и нимфы*, *Ариадна*, *Пандора*, *Эхо и Нарцисс*, *Аполлон и Дафна*, *Нимфы находят голову Орфея*. В своих картинах он своеобразно соединял реализм



Уильям Дайс
Джордж Герберт
на пути в Бремертон
1861

Холст, масло
86,4 x 111,8 см
Художественная
галерея Гилдхолла,
Лондон

и поэтичность, мягкую чувственность и эстетизм. Уотерхауз сохранял приверженность традициям прерафаэлитов вплоть до 1916 года, когда был создан ряд картин на темы *Декамерона* Боккаччо.

Уильям Уиндус
Слишком поздно
1859
Холст, масло
96,5 x 76,2 см
Галерея Тейт, Лондон



Уильям Уиндус
Беглец. 1861
Холст, масло
35,6 x 34,3 см
Городская
художественная
галерея, Манчестер

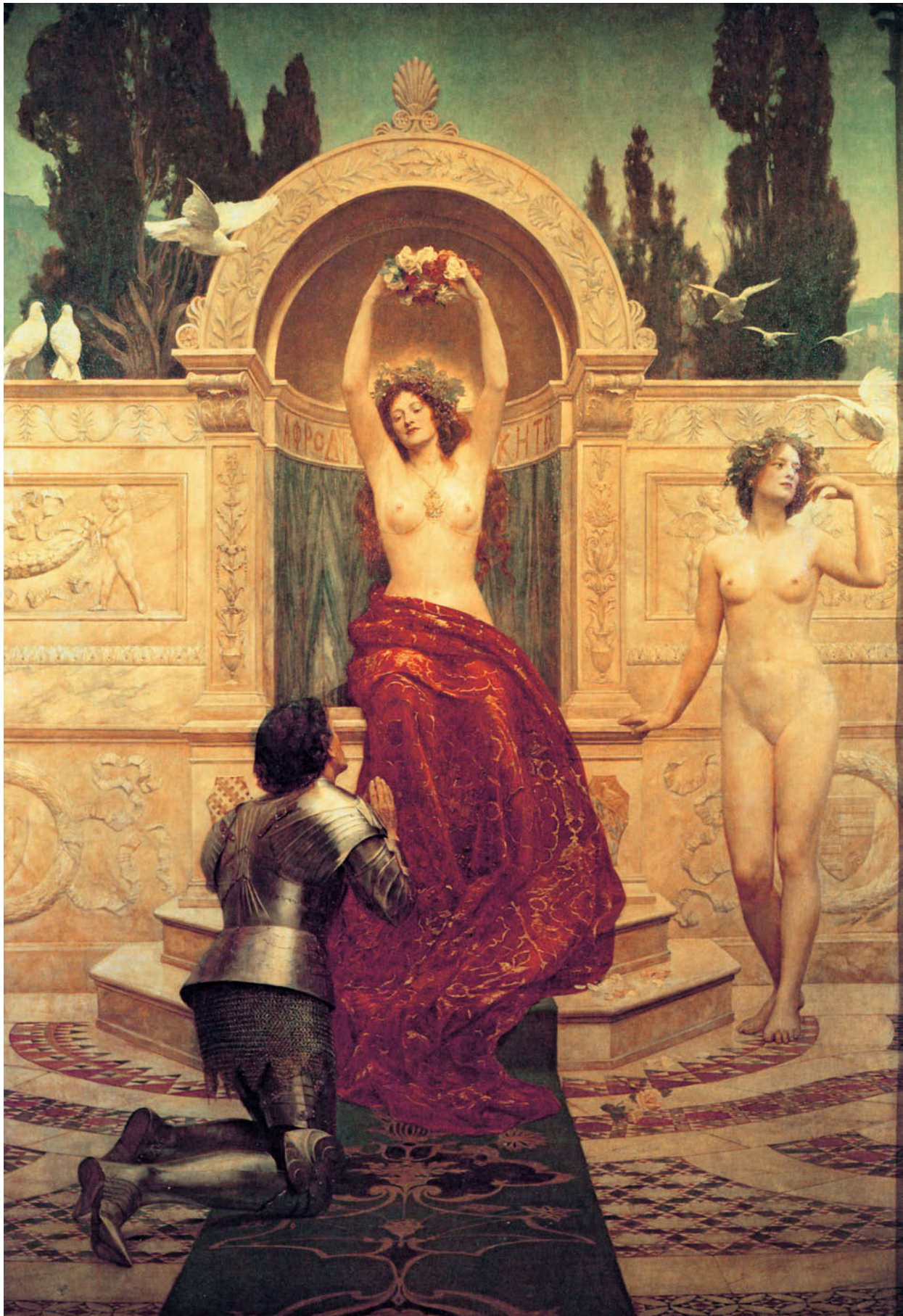
Влияние двух ведущих художников-прерафаэлитов – Бёрн-Джонса и Россетти – обнаруживает творчество художника Симеона Соломона (1840–1905). Он окончил художественную школу при Академии художеств и начал выставяться уже в 1860 году, демонстрируя яркий и индивидуальный талант. Его картины были навеяны не только образами античной мифологии, но и еврейской истории. Блестящая карьера этого талантливого художника была прервана арестом по обвинению в гомосексуализме, после чего он стал изгоем викторианского общества, разделив в этом участь Оскара Уайльда. Под конец жизни Соломон совершенно спился и окончил свои дни в работном доме. Сегодня интерес к Соломону возрождается, он интерпретируется как «симпатичное чудовище»¹.



Последователем прерафаэлитов был художник Уолтер Крейн (1845–1915). В молодости он находился под сильным влиянием Бёрн-Джонса и, подражая ему, писал аллегорические картины на средневековые сюжеты. Впоследствии Крейн занялся книжной иллюстрацией, в частности детской книгой. Он был близким другом Уильяма Морриса и вместе с ним участвовал в социалистическом движении, преподавал в Колледже рабочих людей.

Влияние прерафаэлизма сказалось не только в станковой живописи, но и в книжной графике. Большой вклад в создание иллюстрированной книги внес Джон Листон Байям Шоу. В области книжной графики, продолжая и развивая традиции прерафаэлитов, работали многие другие художники – Эдмунд Дюлак, Элинора Фортескью-Брикдел. Мировую известность получила книжная графика выдающегося английского художника Обри Бёрдсли, который в конце XIX века открыл дорогу к искусству

¹ Cruise C. «Lovely Devil». Simon Solomon and Pre-Raphaelite Masculinity // Re-Framing the Pre-Raphaelites: Historical and Theoretical Essays / Ed. by E. Hardings. Hants, 1996.



Джон Коллир
В гроте Венеры
(Тангейзер). 1901

Холст, масло
243 x 168 см
Художественная
галерея, Саутпорт

модерна.

К числу последователей прерафаэлитов относится немало художников, которые жили и работали уже в XX веке. Постпрерафаэлизм составил новый, третий период в развитии прерафаэлитского движения. Он показал способность прерафаэлизма к эволюции, к синтезу с другими художественными направлениями. Поэтому сегодня прерафаэлизм – это не только искусство викторианской Англии, он глубоко вошел в художественную культуру и эстетическое сознание Великобритании XX века.

Влияние прерафаэлитов вышло далеко за пределы Англии. Во Франции восторженные отзывы о прерафаэлитах оставил Эжен Делакруа, отмечая тонкость и правдивость их картин. Более критичен был Теофиль Готье, который, говоря о «шокирующей оригинальности» картин Ханта и Миллеса, признавал высокий уровень пейзажной живописи прерафаэлитов. Но во французском искусстве ведущую роль играли импрессионисты.

Огромное влияние прерафаэлиты оказали на искусство США, несмотря на известную культурную конфронтацию между Америкой и Великобританией. Интерес к прерафаэлитам в США возник в связи с выходом в 1847 году книги Джона Рёскина *Современные художники*, принятой с огромным энтузиазмом. Эстетика Рёскина нашла в американских журналах широкий резонанс и получила своеобразную интерпретацию. В частности, некоторые критики увидели в ней путь к религиозному пониманию природы бытия и красоты.

Большую роль в популяризации эстетики Рёскина сыграл журнал *Crayon* (*Крейон* – карандаш), издаваемый критиком Уильямом Джеймсом Стиллменом.

Фредерик Сандз
Фата Моргана
1862–1863

Дерево, масло
63 x 44 см
Городской музей
и художественная
галерея, Бирмингем



Журнал пропагандировал идею развития национального искусства, в особенности пейзажной живописи, способной отразить богатство и красоту природы Америки.

Стилмен, комментируя эстетику и теорию искусства Рёскина, доказывал, что изображение духовной сущности мира природы открывает путь к божественной истине и делает искусство чем-то близким религии.

Все это создавало определенную теоретическую основу для восприятия искусства прерафаэлитов, которое было

Джон Уотерхауз
Аполлон и Дафна
1908

Холст, масло
143 x 109 см
Частное собрание



Джон Роддам
Спенсер-Станоп
Любовь и девушка

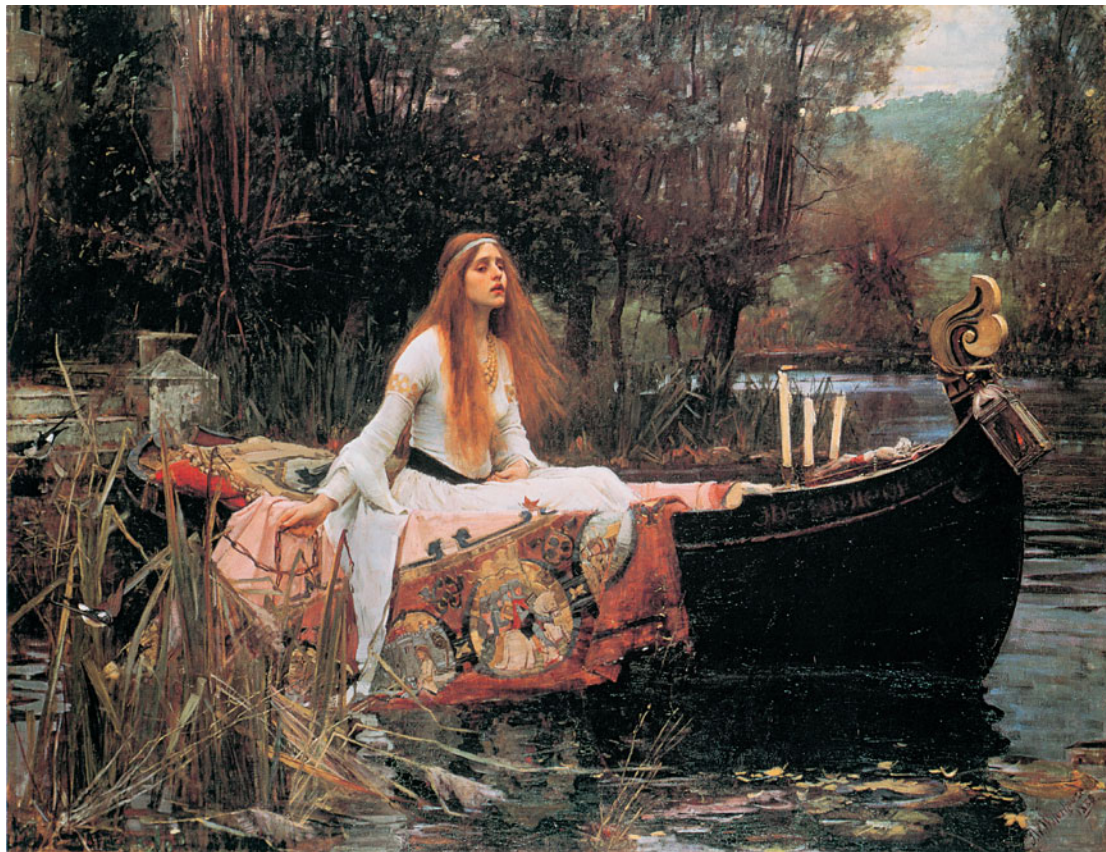
Холст, масло
138 x 201 см
Частное собрание

до того времени совершенно неизвестно американской публике. Первый шаг в этом направлении был сделан в 1857 году, когда в США прибыла передвижная выставка британского искусства, на которой были представлены, в частности, *Свет мира* Ханга и *Христос, омывающий ноги Петру* Форда Мэдокса Брауна. К сожалению, на выставке отсутствовали произведения Миллеса и Россетти, но, тем не менее, именно картины прерафаэлитов стали центром внимания американской публики и критики¹.

В организации выставки принял участие Форд Мэддокс Браун, а в качестве зарубежного корреспондента, отражающего

¹ Casteras S. English Pre-Raphaelitism and Its Reception in America in the Nineteenth Century. London – Toronto, 1990.





Джон Уотерхауз
Леди из Шалот
1888

Холст, масло
153 x 200 см
Галерея Тейт, Лондон

ее ход, из Англии был приглашен Уильям Россетти, который с апреля 1855 по январь 1857 года писал ежемесячные статьи для журнала *Crayon*.

Американские критики в отличие от своих английских коллег с самого начала положительно оценили творчество прерафаэлитов. В многочисленных статьях, которые печатались как в общественных, так и в специальных периодических изданиях по вопросам искусства, отмечались такие качества искусства прерафаэлитов, как стремление к правде, интерес к природе, реализм в изображении целого и деталей. Но главное, что увидела американская критика в искусстве прерафаэлитов, заключалось в радикальном отношении к академизму, в стремлении к реформе традиционного академического искусства и художественного образования. Стиллмен в статье *Надежда искусства* писал, что «...прерафаэлиты начали новую реформу, новый этап в искусстве. Их верность природе служит надеждой для будущего всего искусства». В другой статье того же журнала утверждалось, что «...прерафаэлизм возник

для того, чтобы низвергнуть монополию Королевской академии художеств. Прерафаэлизм – это вид пуританизма, направленный против аристократических претензий британского академизма». Такую же позицию занял и критик *Бостон Дейли курьер*, отметивший, что «прерафаэлиты не только отвергают наиболее важные каноны европейской эстетики последних трех столетий, но ставят многие

Джон Уотерхауз
Офелия. 1910
Холст, масло
102 x 64 см
Частное собрание



Джон Уотерхауз
Улисс и сирены. 1891
Холст, масло
100,6 x 201,7 см
Национальная
галерея штата
Виктория, Мельбурн



новые проблемы искусства, возрождают некоторые принципы, забытые со времен Джотто и Фра Анджелико».

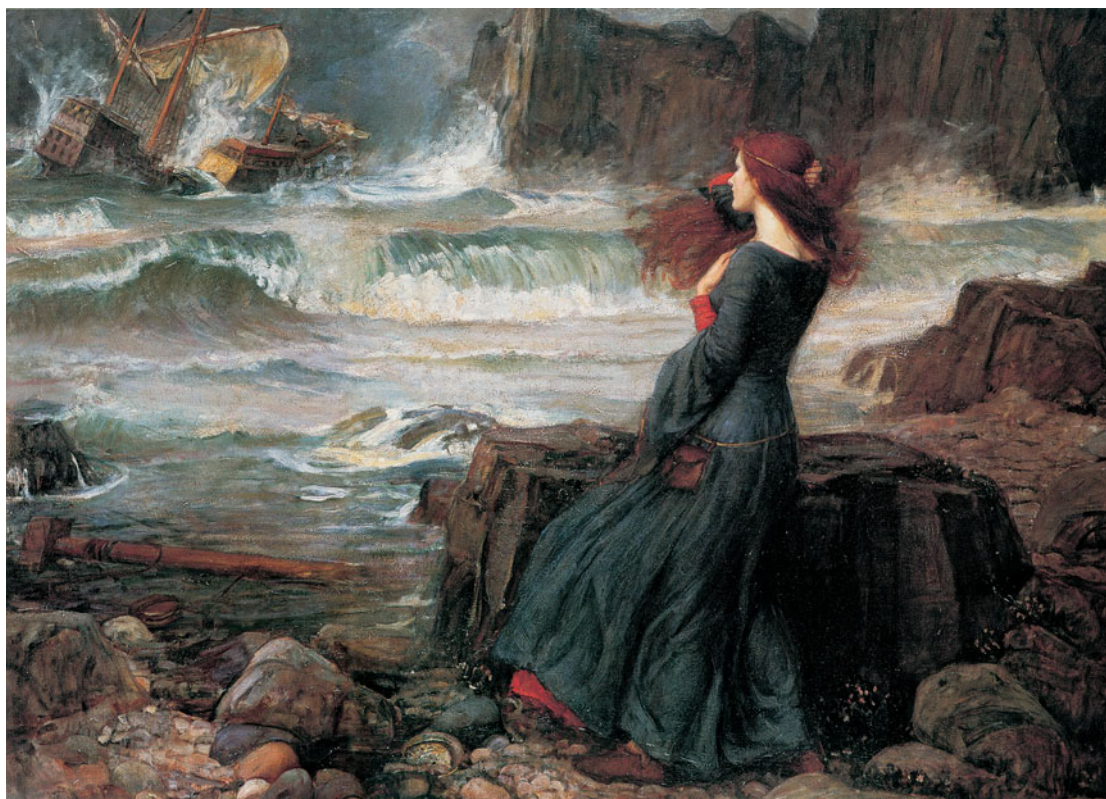
Американская критика оказалась более восприимчивой к реформам в искусстве, чем их более консервативные британские коллеги, которые, как известно, вначале подвергли прерафаэлитов сокрушительной критике. Характерно, что американские критики увидели в искусстве прерафаэлитов не просто одну из школ английского искусства, но искусство принципиально радикальное и даже революционное по отношению к Королевской академии художеств Великобритании.

Именно это обстоятельство, по-видимому, послужило тому, что прерафаэлиты стали предметом подражания для американских художников, которые увидели в их творчестве путь для обновления собственного искусства. В январе 1863 года в США возникла Американская ассоциация достижения правды в искусстве, основанная художником Томасом Фаррером (1839–1891). В нее вошли художники Джон Уильям Хилл (1812–1879), его сын Джон Генри (1839–1922), Чарлз Мур (1840–1930), Уильям Ричардс (1833–1905), а также известный художественный критик Кларенс Кук. Помимо художников, членами ассоциации стали архитектор Питер Уайт и геолог Кларенс Кинг, что свидетельствовало о попытках научного объяснения природных ландшафтов. Манифест ассоциации, написанный Фаррером, содержал идею подражания прерафаэлитам: «Мы полагаем, что возрождение искусства, которое было предложено в Англии, дает

большие надежды для будущего и утешение для сегодняшнего дня. Именно школа прерафаэлитов обосновала принципы вечной правды».

В подражание журналу прерафаэлитов *Germ* ассоциация стала выпускать журнал *Новый путь*. В первом номере журнала, опубликованном в мае 1863 года, Кук писал: «Будущее искусства в Америке не лишено надежд. Художники здесь преимущественно молодые люди. Они не стеснены влиянием многих традиций и довольствуются преимуществом не иметь ни прошлого, ни учителей, ни школ». Представляется, что критик в известной мере преувеличивал. Ко второй половине XIX века американское искусство уже имело и свое прошлое, и свои школы, включая две академии – Пенсильванскую академию изящных искусств (1805) и нью-йоркскую Национальную академию рисунка (1823). Да и само обращение к искусству прерафаэлитов свидетельствовало о том, что американские художники, несмотря на свою молодость и уверенность в себе, все-таки искали учителей.

В журнале *Новый путь* печаталось много статей, посвященных английским прерафаэлитам. В их творчестве



Джон Уотерхауз
Миранда. Буря. 1916

Холст, масло
100,4 x 137,8 см
Частное собрание

американцы находили близкую их сердцу идею «hard work» – упорной работы, которую они находили в работах прерафаэлитов в тщательной отделке деталей и строгом следовании правде природы. Их привлекала также наивность и «детскость» прерафаэлитов, связанная с непосредственностью, с отсутствием ученичества, выразительностью, врожденным инстинктом правды.

Американские художники с большим уважением относились к Рёскину, книги которого были изданы в Америке в начале 1850-х годов. Взгляды Рёскина на искусство, его

Симеон Соломон
Цедрах, Мисах
и Авенаго,
спасенные от гибели
в пещи огненной
Бумага, акварель
32 x 23 см
Частное собрание





защита прерафаэлитов оказали большое влияние на американскую публику и художников. По этому поводу Кларенс Кук писал в газете *Нью-Йорк дейли трибьюн* в 1864 году: «Нас заставил двигаться вперед Рёскин, он пробудил в нас новый интерес к искусству, открыл нам новый, более возвышенный взгляд на него и подготовил нас к тому, чтобы двигаться по указанному им пути. Его убедительные слова пересекли Атлантику и пробудили нас здесь – и мы поверили ему. А затем появились эти молодые люди, которые следовали его учению, они помогали, учили нас, заставляли двигаться вперед, и так пошло дело».

Подобным образом думали и другие члены ассоциации. Так, Чарлз Мур писал в 1863 году: «Рёскин принес нам правду, за которую мы ему благодарны, потому что правда, однажды продемонстрированная, стала нашей правдой, нашим императивным долгом». Ему вторил Томас Фаррер: «Прерафаэлиты спасут наше искусство, если мы будем внимательно и с уважением принимать то, чему они учат». Кстати сказать, сам Фаррер не ограничился только призывами изучать искусство прерафаэлитов – в своих работах он на практике следовал их принципам. Влияние прерафаэлитов чувствуется в пейзажах Фаррера *Гречишное поле* (1863) и *Гора Том* (1865), изображающих виды Новой Англии.

Подражание прерафаэлитам характерно и для других американских художников. Картина Джеймса Сента *Дети в лесу* (1854) – явное подражание *Дочери лесника* Миллеса.

Уолтер Крейн
Красавица и дракон
1881

Холст, масло
76 x 147 см
Частное собрание

Влияние прерафаэлитов наблюдается и в пейзажах Джона Генри и Джона Уильяма Хилла, в творчестве Элиху Веддера, создававшего портреты энигматических женщин в духе Россетти или Бёрн-Джонса.

Джозеф Пейтон
Вечерняя звезда
1857

Холст, масло
91 x 69 см
Художественная
галерея, Глазго



Генри Холидей
Данте и Беатриче
1883

Холст, масло
140 x 199 см
Художественная
галерея Уокера,
Ливерпуль



Следует, однако, отметить, что подражание прерафаэлитам не создало в США сколько-нибудь оригинального искусства. Американцы видели в прерафаэлизме прежде всего пейзаж. Глубокий психологизм, историзм и социальный критицизм, свойственные английским художникам, оказались далекими для их американских партнеров. Ассоциация не просуществовала долго. Журнал издавался всего три года и закрылся в 1865 году. Уже в 1870-е годы американские прерафаэлиты во многом утратили свое притязание на реформирование искусства, их обещания создать новое искусство на основе эстетики Рёскина так и не реализовались. Правда, обращение к эстетике и художественному опыту прерафаэлитов не прошло для американского искусства бесследно. Как отмечает Стивен Адамс, «несмотря на ограниченные достижения Ассоциации, некоторые ее принципы продолжали играть важную роль в американской культурной жизни. Рёскин, например, имел огромное воздействие на искусство США, его пример вдохновлял несколько поколений архитекторов и дизайнеров, среди которых были Густав Стикли, Луис Салливан и Фрэнк Ллойд Райт»¹. Действительно, Рёскин оказал большое

¹ Adams S. The Art of the Pre-Raphaelites. London, 1997. P. 95.

² Stern R. John Ruskin and Aesthetic Thought in America. 1840–1900. Cambridge, Mass., 1967.

влияние на развитие эстетических идей в США². К этому можно добавить, что второе поколение английских прерафаэлитов, возглавляемое Уильямом Моррисом и Бёрн-Джонсом, оказало прямое воздействие на развитие в Америке движения «Искусств и ремесел» («Arts and Crafts»).

Американцы с во-
сторгом экспортировали эстетические идеи и принципы, выработанные прерафаэлитами. В частности, на американской почве возшла идея эстетизма, признающая примат красоты над религией и нравственностью, — то, что с таким энтузиазмом и остроумием проповедовал Оскар Уайльд. Совершая в 1882–1883 годах лекционное турне по США, на вопрос таможенника, он сообщил, что ему нечего предъявить, кроме своего гения. На самом деле Уайльд поскромничал: помимо своего гения, он предъявил американской публике достижения искусства прерафаэлитов. Во время своего турне Уайльд посетил Нью-Йорк, Вашингтон, Сан-Франциско, выступая с лекциями на тему «Ренессанс английского искусства» о достижениях главным образом в области приклад-

ного искусства, излагая идеи Рёскина, Морриса, прерафаэлитов. Лекции его имели в Америке огромный успех. Много было связано с личным обаянием Уайльда, но немаловажную роль сыграло знакомство американцев с искусством прерафаэлитов.

Прерафаэлиты оказали огромное воздействие еще на одну сторону американской культурной жизни — на художественное коллекционирование. Начиная с 1880-х годов в США стали формироваться

Джон Уильям Хилл
Птичье гнездо
и шиповник. 1867
Бумага, акварель,
гуашь, карандаш
27,5 x 35,6 см
Нью-Йоркское
историческое
общество

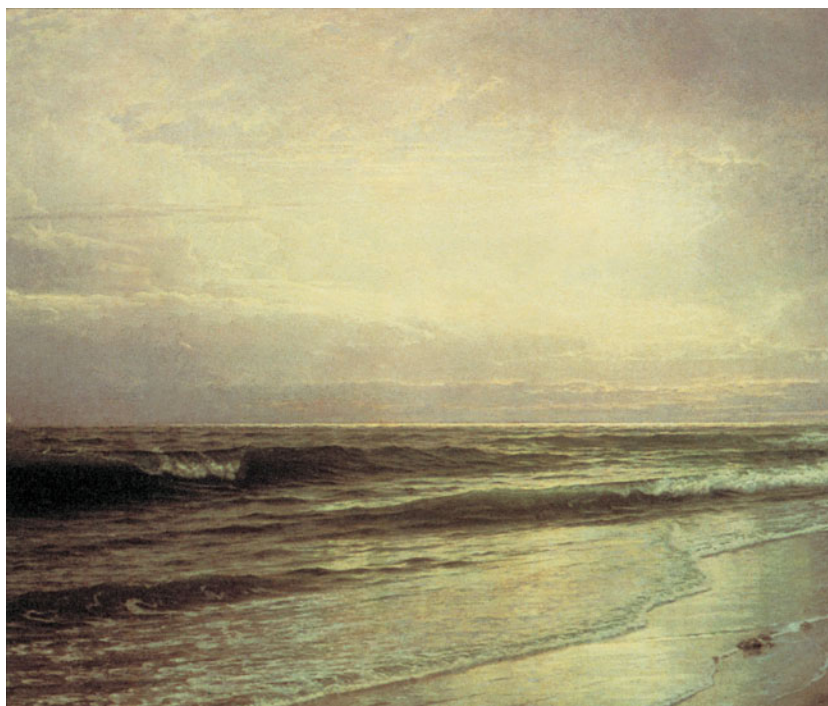


Томас Джон Фаррер
Гора Том. 1865
Холст, масло
40,6 x 61,6 см
Национальная
галерея искусства,
Вашингтон

богатые американские коллекции прерафаэлитов, например, коллекция Чарлза Нортона в Гарварде или Сэмюэля Бэнкрофта в Делавэре. Чарлз Нортон (1827–1908) собирал главным образом работы Россетти. Он основал американский филиал движения «Искусств и ремесел». Основу делавэрского собрания составила коллекция англофила Сэмюэля Бэнкрофта, который впервые познакомился с работами прерафаэлитов в 1880-х годах. Особенно его поразила картина Россетти *Речные ивы*, изображающая Джейн Моррис на фоне реки. Бэнкрофт посвятил всю свою жизнь собиранию работ прерафаэлитов, которые составили для него «новую религию», и с поистине религиозным рвением квакера собрал богатейшую в США коллекцию.

В сентябре 1995 года делавэрский художественный музей совместно с бирмингемским музеем и городской художественной галереей организовали выставку «Образы любви и жизни», на которой были представлены лучшие работы прерафаэлитов из Англии и США. На основе этой выставки была организована конференция, материалы которой были опубликованы в книге *Коллекционируя прерафаэлитов. Англо-американское очарование*.

О растущей популярности прерафаэлитов свидетельствует и открывшаяся летом 1998 года выставка «Бёрн-Джонс: викторианский художник-мечтатель» в нью-йоркском Музее



Уильям Ричардс
На побережье
Нью-Джерси. 1883
Холст, масло
Галерея Конкоран,
Вашингтон

Метрополитен. Роберт Хьюз, рецензируя выставку, пишет, что возрождение интереса к прерафаэлитам свидетельствует о том, что в конце века модернизм теряет свое доминирующее положение в США¹.

¹ Hughes R.
An Escapist's
Dreamworld // Time,
June 29, 1998. P. 90.

Американцы продолжают коллекционировать прерафаэлитов и сегодня. В 1996 году в Вашингтоне умер британский

посол, лорд Шерфилд, крупнейший коллекционер искусства прерафаэлитов, в чью коллекцию входили картины Миллеса *Ариэль увлекает Фердинанда* и *Гугенот*, работы Ханта, Бёрн-Джонса и других общей стоимостью в 60 миллионов фунтов. Не исключено, что эта коллекция останется в Вашингтоне.



Джон Листон Байам
Шоу
Дева-избранница
1895

Холст, масло
94 x 180 см
Художественная
галерея Гилдхолла,
Лондон



ПРЕРАФАЭЛИТЫ И ИХ ВОСПРИЯТИЕ В РОССИИ



Интерес к творчеству английских художников возник во время расцвета прерафаэлитского движения. В 1862 году писатель Дмитрий Григорович, посетивший лондонские выставки, положительно отозвался о живописцах, избравших ориентацию на мастеров итальянского Возрождения до Рафаэля¹.

Но наиболее интенсивный интерес к прерафаэлитам проявили русские художники и критики, примыкавшие к журналу *Мир искусства*. Этот журнал, возглавляемый Александром Бенуа и Сергеем Дягилевым, взял на себя задачу знакомить русскую публику с новейшим искусством Запада. Здесь постоянно печатались статьи о французских, немецких, австрийских, английских художниках и репродукции их произведений. Особое значение придавалось искусству английских прерафаэлитов. Интерес к ним не был случаен и во многом объясним эстетической общностью объединений, существовавших в разное время. Прежде всего, обе группы возникли под флагом известного радикализма как бунт против академизма. И прерафаэлиты, и художники «Мира искусства» использовали различные художественные методы, начиная от реализма и заканчивая символизмом и модерном. Обе группы для пропаганды своих художественных программ издавали художественные журналы: прерафаэлиты основали журнал *Герм*, который, правда, просуществовал короткое время, а русские художники объединились вокруг журнала *Мир искусства*. Для обеих групп характерен ретроспективизм художественного мышления: прерафаэлиты обращались к истории Англии эпохи Средневековья, к Возрождению, а мирискусники вдохновлялись образами российского и европейского XVIII века. Наконец, много общего оказалось и в поиске художественного синтеза, в поддержке художественной промышленности. Александр Бенуа писал о задачах объединения «Мир искусства»: «В художественной промышленности избегать вычурного, дикого, болезненного

¹ Григорович Д.
Картины английских живописцев на выставках 1862 года в Лондоне // Русский вестник. 1863.
№ 2–3. С. 341.

¹ Бенуа А.Н.
Возникновение
«Мира искусства».
Л., 1928. С. 8.

² Дягилев С. Сложные
вопросы // Мир
искусства. 1898. Т. 1.
С. 5–6.

³ Рёскин Дж.
Прерафаэлитизм //
Мир искусства. 1900.
Т. 4. С. 49–128.

⁴ См., например:
Бенуа А. Тёрнер //
Мир искусства. 1899.
Т. 2. С. 190–203;
Он же. Англичане
прошлого века //
Там же; Он же. Обри
Бердслей // Мир
искусства. 1899.
№ 3–4; Минский А.
Сэр Эдвард
Берн-Джонс // Мир
искусства. 1899. Т. 1;
Гюисман И.
Уистлер // Мир
искусства. 1899. Т. 2.
С. 61–68.

⁵ См. об этом:
Киселев М. Мария
Якунчикова.
М., 2005. С. 81.

и нарочитого, но проводить в жизнь, подобно Моррису, принцип спокойной целесообразности»¹.

Сергей Дягилев также широко обращался к художественному опыту английских художников. В программной статье *Сложные вопросы*, защищаясь от обвинений в декадентстве, он ссылался на аналогичное положение прерафаэлитов в Англии: «В 50-м году, почти при первом появлении картин английских прерафаэлитов, произошло то, что происходит с каждым выдающимся событием, что было с появлением Глинки, Вагнера и Берлиоза, – вышел скандал. Все были возмущены дерзостью молодых художников, осмеливающихся иметь свои эстетические взгляды и желавших проповедовать их...»².

С появлением журнала *Мир искусства* публикации об английском искусстве и прерафаэлитах становятся постоянными. Уже в первых номерах появляется статья Джона Рёскина о прерафаэлизме³, публикации о ведущих художниках Англии: Тёрнере, Уистлере, Бёрн-Джонсе, Россетти, Бёрдсли, обзоры выставок английских художников⁴. Можно с полным основанием сказать, что журнал был настоящей школой английского искусства для русских художников и публики.

В связи с растущей популярностью английского искусства становятся все более частыми поездки русских художников в Великобританию. Весной 1895 года молодая художница Мария Якунчикова совершила путешествие по Англии, знакомясь с английским искусством; английская графика, особенно работы Уолтера Крейна, оказала большое влияние на ее творчество⁵.

Другая художница, Анна Остроумова-Лебедева, живя в Париже, брала уроки у Уистлера и была многим обязана ему в становлении своего художественного стиля.

Эстетика и искусство прерафаэлитов вышли за пределы национальной художественной культуры и оказали большое влияние на искусство других стран. Это влияние сказывается в творчестве ряда русских художников конца XIX – начала XX века, например, в работах Михаила Нестерова: не случайно он называл себя последователем эстетики Рёскина в России, а позже, вспоминая о периоде «Мира искусства», писал, что он и его поколение было воспитано на взглядах и понятиях искусства Рёскина. В особенной мере подкупают Нестерова предъявляемые Рёскином к художнику «условия высшего искусства: 1) безупречное исполнение, 2) тишина действия, 3) голова, а не тело преобладает (вернее – дух,

Виктор Васнецов
Богоматерь
1885–1896
Роспись конхи
Владимирского
собора в Киеве



¹ Письмо М.В. Нестерова к А.А. Турыгину от 25 октября 1897 года // *Нестеров М.В. Письма*. Л., 1968. С. 127.

душа, а не тело), 4) освобождение от проявлений грубых – страдания, ужаса, порока»¹. Все это Нестеров готов принять как программу собственного творчества.

Действительно, одухотворенный нестеровский пейзаж, служащий фоном для многих его картин, является как бы бук-

вальным воплощением призыва Рёскина быть «верным Природе», а уже первые работы Нестерова на религиозные темы, такие как *Видение отроку Варфоломею* или серия картин о жизни Сергия Радонежского, вполне сопоставимы с картинами Бёрн-Джонса, в них так же остро чувствуется проникновение в божественный дух природы, в глубину христианского мифа. Не случайно Дягилев, оценивая творчество Нестерова, сравнивал его с английскими прерафаэлитами и находил в его работах, посвященных Сергию Радонежскому, тихую веру, наивность, достойную средневековых мастеров, детский, чистый экстаз². Впрочем, Нестеров и его творчество демонстрировали не внешнее, формальное сходство с английским прерафаэлизмом, но глубокое, внутреннее его переосмысление, общность, которая заключалась не столько в иконографии, сколько в понимании его духа, эстетики.

Нестеров не был единственным, испытавшим на себе воздействие английских художников. Побывав в 1899 году в Лондоне, Константин Сомов восторженно пишет:

Михаил Нестеров
Труды Преподобного
Сергия. 1896–1897
Левая часть триптиха
Холст, масло
135 x 66 см
Государственная
Третьяковская
галерея, Москва

² Дягилев С.
Передвижная
выставка // Сергей
Дягилев и русское
искусство.
М., 1982. С. 70.



Михаил Нестеров
 Труды Преподобного
 Сергия. 1896–1897
 Правая часть
 триптиха
 Холст, масло
 135 x 66 см
 Государственная
 Третьяковская
 галерея, Москва

«...живописец Тёрнер, поистине гениальный, на котором зиждется вся современная пейзажная живопись. Он безумно красив, разнообразен, фантастичен, грандиозен, классичен, трогателен, мифологичен»¹.

Вспоминая о 1890-х годах, Александр Бенуа отмечал: «Великой моей симпатией пользовались также английские “прерафаэлиты” (менее всего – Д.Г. Россетти, более всего – Дж.Э. Миллес и Х. Хант), а также Тёрнер и вся его школа»². После смерти Ханта Бенуа посвятил ему статью в газете *Речь*, где дал художнику высокую оценку, считая его центральной фигурой движения и «едва ли не единственным “настоящим прерафаэлитом”», отвечавшим его программе³.

Бенуа очень дифференцированно и критически оценивает прерафаэлитов. По его мнению, Россетти был «слишком мятежной и чувственной натурой», Миллес «обнаружил в своем творчестве неожиданную склонность к ординарной буржуазной пошлости», искусство Бёрн-Джонса – «отнюдь не искренно, а лукаво, отнюдь не здорово, а болезненно, в нем не ожило детское отношение к творчеству художников XV века», остальные же прерафаэлиты, «вся меньшая братия», были эпигонами Россетти и Бёрн-Джонса⁴.

Бенуа отмечает в творчестве Ханта прежде всего наивность, безмерное



¹ Письмо К.А. Сомова Е.Н. Званцевой, сентябрь 1899 года // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 70.

² Бенуа А. Мои воспоминания. М., 1980. Т. 1. С. 518.

³ Бенуа А. Гольман Гент // Речь. 1910. 29 октября. № 297. Цит. по: Бенуа А.Н. Художественные письма. 1908–1917. СПб., 2006. С. 510.

⁴ Там же.

трудолюбие и упорство в достижении поставленной цели и ориентацию на литературу: «Он весь – литература, его творчество не что иное, как рассказы в живописи»¹. Наконец, Хант был религиозно мыслящим художником, таким, каким, по мнению Бенуа, в России был только Александр Иванов.

¹ Бенуа А. Гольман
Гент. С. 511.

Бенуа дает следующую оценку всему прерафаэлитскому движению: «Во многих отношениях Хант и его товарищи

Михаил Нестеров
Видение отроку
Варфоломею
1889–1890

Холст, масло
160 x 211 см
Государственная
Третьяковская
галерея, Москва



явились необходимой по времени и во времени реакцией. Все то, что в них видел Рёскин, было явлением дня, нужным, полезным, важным, но ныне миновавшим. Но добросовестное изучение природы победило академическую условность, их руководство образцами XV века освежило колорит английской живописи, сделало его снова ярким, цветистым. В смысле “завоевания правды” они сыграли в Англии такую же роль, как во Франции Курбе и импрессионисты. Наконец, огромных результатов добились они в области “живописной психологии”². Пожалуй, никто другой в России

² Там же. С. 512–513.

не дал такой глубокой и проникновенной оценки как прерафаэлитам в целом, так и к отдельным участникам этого движения.

Александр Бенуа не был одиноким в своей высокой оценке Ханта. В своей статье он ссылается на статьи о прерафаэлитах Зинаиды Венгеровой, которая училась, а потом долго жила в Англии. Одна из них посвящена Ханту. «Задачей

Михаил Нестеров
Юность
Преподобного
Сергия. 1892–1897

Холст, масло
247 x 229 см
Государственная
Третьяковская
галерея, Москва



сподвижника Россетти, прерафаэлит Холмана Ханта было возрождение правды в религиозной живописи. Верный всю жизнь первоначальным принципам братства, Хант стремился к археологической точности деталей и с этой целью изучал в Палестине обстановку евангельских событий. Самая замечательная из религиозных картин Ханта – *Светоч мира*, картина символическая и в то же время поражающая реализмом манеры, исканием правды в каждом написанном с натуры штрихе... В картинах Ханта принцип прерафаэлизма выразился и в большой экспрессивности лиц, и в одухотворенности содержания»¹.

¹ Венгеровая З.А.
Собрание
сочинений. СПб.,
1913. Т. 1. С. 60–61.

Мария Якунчикова
Восход луны
с ангелом. 1895
Холст, масло
65 x 80 см
Частное собрание



Как мы видим, оценка Ханга Александром Бенуа и Зинаидой Венгеровой в принципе совпадают. Оба видят в нем искреннего, естественного до наивности, религиозного художника, который к тому же овладел искусством детального подражания Природе.

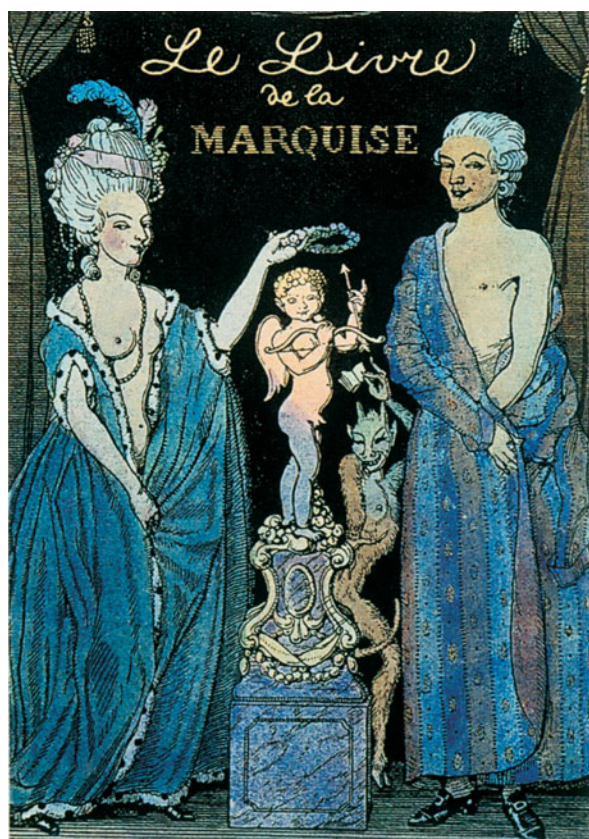
Особенную известность в кругу «Мира искусства» получил английский художник Обри Бёрдсли, который оказал большое влияние на целое поколение русских художников и способствовал формированию русской школы книжной графики. Пожалуй, никто из английских художников, за исключением, быть может, Тёрнера, не имел такой популярности в России, как он. Несмотря на свою короткую жизнь, Бёрдсли сделал удивительно много в области книжной графики, создав свой особенный, характерный стиль, которому впоследствии подражали многие художники как в Англии, так и в других странах. Основываясь на эстетике и художественном опыте прерафаэлитов, с которыми он был тесно связан и у которых учился, Бёрдсли, по сути дела, пошел дальше прерафаэлитов, перекинув мост от искусства XIX века к искусству модерна, предсказав, таким образом, некоторые эстетические и стилистические черты искусства XX века.

Бёрдсли не получил систематического художественного образования. Он увлекся рисованием еще будучи учеником школы в Брайтоне. Переехав в Лондон, Бёрдсли стал клерком страховой компании в Сити, занимаясь искусством лишь в свободное от ненавистной службы время. Переломным моментом в его жизни была встреча с Бёрн-Джонсом, который поддержал молодого художника и порекомендовал его в Вестминстерскую художественную школу, в которой преподавали сам Бёрн-Джонс и Уистлер. Прозанимавшись здесь около года, Бёрдсли отправился в Париж, где встретился с Пюви де Шаванном.

Вернувшись в Англию, Бёрдсли получил заказ на иллюстрирование книги Меллори *Смерть Артура*, средневекового рыцарского романа. Любопытно, что одновременно иллюстрации к этой книге готовил в своем знаменитом издательстве «Келмскотт пресс» Уильям Моррис. В своих иллюстрациях Моррис с большим вкусом стилизовал средневековую миниатюру. Это была богатая, изящная, но все-таки формальная имитация Средневековья, тогда как в иллюстрациях Бёрдсли преобладала современная манера, основанная на фантазии и гротеске. Когда рисунки молодого художника попали к Моррису, он не скрыл своего раздражения и подверг их форменному разносу. Но именно в этих иллюстрациях отразилась разница подходов Бёрдсли и Морриса

к одному и тому же иконографическому материалу. Хотя Бёрдсли вышел из школы прерафаэлитов, его стиль и художественное мышление оказывалось далеко впереди прерафаэлизма, тогда как Моррис сохранял верность средневековой традиции.

В 1892 году Бёрдсли был приглашен оформлять новый художественный журнал *Studio*. В первом выпуске журнала Джозеф Пенелл, друг и биограф Уистлера опубликовал



Константин Сомов
Книга маркизы.
Титульный лист. 1918
Цинкография,
авторская раскраска
15 x 11,3 см
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

статью о Бёрдсли, в которой отмечался оригинальный талант молодого художника. Эта статья, которая сопровождалась иллюстрациями рисунков Бёрдсли, способствовала быстрому росту популярности художника.

Вскоре он начал издавать новый журнал *Savoy*, а также готовить иллюстрации к собственной книге *Венера и Тангейзер*, опубликованной только после его смерти. Несмотря на прогрессирующую болезнь, Бёрдсли был полон замечательных проектов и великолепных замыслов, большинству из которых не суждено было завершиться.



Константин Сомов
Волшебство
1898–1902

Бумага, наклеенная
на холст, гуашь,
акварель, бронзовая
краска, карандаш
49,5 x 34,1 см
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



Лев Бакст
Античное видение
1906
Рисунок для журнала
Золотое руно
Бумага, тушь, перо
16,1 x 17,9 см
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

Уайльда. Не ограничившись публикацией Нурока, Дягилев обратился к английскому художнику и художественному критику Дугалду Макколлу с предложением написать для журнала большую статью о Бёрдсли. «Я предпочитал бы, — предупреждал Дягилев, — чтобы статья не носила биографического или монографического характера, а скорее бы выясняла влияние этого, еще недостаточно полно оцененного художника на культуру»².

Обширная статья Макколла была напечатана в нескольких номерах *Мира искусства* в 1900 году³. Английский критик хорошо знал Бёрдсли и пристально следил за развитием его таланта. Поэтому в статье сочетались личные опыт и вполне профессиональный анализ творчества художника.

Следует отметить, что интерес к Бёрдсли не ограничивался вполне естественным желанием узнать еще об одном новом имени в искусстве. Здесь было еще стремление к изучению его творческой манеры, использованию его метода и стиля на русской почве. В России возникло немало последователей Бёрдсли, одним из самых ярких среди них был Константин Сомов. В замечательной статье о Сомове Александр Бенуа пишет: «Нас всех поразило, как, познакомившись лет пять назад с только-то появившимися рисунками Обри Бёрдсли, он внезапно нашел свою форму выражения мысли, положим, напоминавшую фантазию гениального английского юноши, но в то же время не имевшую и тени подражания ему»⁴.

Другим русским последователем Бёрдсли был Николай Филофилаков, которого Андрей Белый называл «московским

Еще при жизни Бёрдсли его искусство получило широкую популярность не только в Англии, но и во многих других странах. В России открытие Бёрдсли принадлежит кругу «Мира искусства». Как сообщает Александр Бенуа, первые сведения о необычайном таланте сообщил Альфред Нурок¹. Однако первые практические шаги к тому, чтобы Бёрдсли стал известен в России, предпринял Сергей Дягилев, познакомившийся с ним в 1898 году во Франции, в доме Оскара

¹ *Мир искусства*. 1889. Т. 1. № 1–12. С. 16.

² Письмо С.П. Дягилева Д.С.У. Макколлу от 21 сентября 1898 года // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 34.

³ *Мир искусства*. 1900. № 7–10.

⁴ Бенуа А. Константин Сомов // *Мир искусства*. 1899. № 20. С. 128.

Бёрдсли». Теофилактос, ведущий художник журнала *Весы* и издательства «Скорпион» — органа московских символистов, оформлял и иллюстрировал книги Андрея Белого, Валерия Брюсова, Михаила Кузмина. В рисунках Теофилактова часто появляется образ Бёрдсли, как, например, в *Памяти Обри Бёрдсли*, где английский художник изображен на фоне сюжетов и образов его рисунков. Это дань памяти художнику, которого Теофилактос почитал и у которого он учился.

Как мы видим, художники и деятели «Мира искусства» пристально изучали зарубежный художественный опыт. Их отношение к английским прерафаэлитам свидетельствует о плодотворности того диалога, который происходил в начале века между английским и русским искусством.



Николай
Филофилактос
Памяти Обри
Бёрдсли. 1905
Эскиз обложки
журнала *Весы*
(1905, № 1)

Бумага, тушь, перо
Местонахождение
неизвестно



ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Оценка исторического наследия прерафаэлитов достаточно противоречива и неоднозначна. В Англии начала XX века критическое отношение к викторианской культуре долгое время мешало объективной оценке искусства прерафаэлитов. Лидеры авангардистской эстетики Роджер Фрай

и Клайв Белл относились к прерафаэлитам как к одному из элементов викторианской культуры весьма пренебрежительно, не затрудняя себя анализом сложных противоречий этой культуры. В декабре 1925 года Клайв Белл напечатал в журнале *Нэшн энд Атенеум* статью о прерафаэлитах, в которой доказывал, что эта школа не дала никаких весомых результатов, что это искусство было скучным и несовершенным в техническом отношении. Даже некоторые серьезные историки искусства разделяли общее негативное отношение к прерафаэлитам как проявлению эксцентричности, безумия, плохого вкуса. На такой позиции стоял, например, известный историк английского искусства Уильям Гонт. В своей книге *Мечты прерафаэлитов*, первое издание которой называлось *Трагедия прерафаэлитов*, он писал: «Трагедия прерафаэлитов заключается в соединении наркомании, психопатологии, рекламы и неудачной попытки революции. Этот странный результат отражается и в серии событий, и в процессе интерпретации, который начинается с того же момента. Это была трагедия века»¹.

Подобное отношение к прерафаэлитам сохранялось в Англии до 1950-х годов, пока не обнаружилось, что цена на произведения Миллеса, Россетти, Ханта, Бёрн-Джонса резко поднялась, и они стали быстро раскупаться не только английскими, но и зарубежными коллекционерами. Все это заставило историков искусства пересмотреть свое отношение к наследию викторианской эпохи и изменить традиционный взгляд, согласно которому английское классическое искусство кончилось на Тёрнере.

Эдуард Бёрн-Джонс
Сад Гесперид
1870–1875

Бумага, акварель,
гуашь. 122 x 79 см
Кунстхалле, Гамбург

¹ Gaunt W. The Pre-Raphaelite Dream. London, 1943. P. 286.

Сегодня нет недостатка в исследованиях о прерафаэлитам. Опубликовано замечательные альбомы, посвященные как прерафаэлитам в целом, так и отдельным участникам этого художественного движения. Как отмечает Кристофер Вуд в своей книге *Прерафаэлиты*, «прерафаэлитское движение

было господствующим в английском искусстве более пятидесяти лет, и сегодня оно вновь становится частью структуры английской культуры. Это позволяет, наконец, исследовать искусство прерафаэлитов беспристрастно и объективно для того, чтобы понять, что оно было, быть может, наиболее интересной и впечатляющей художественной школой, когда-либо существовавшей в Англии»¹.

Как мы старались показать, существуют две линии, связывающие искусство прерафаэлитов с искусством XX века. Первая – это движение «Искусств и ремесел» («Arts and Crafts»), блестящее поддержан-

¹ Wood Ch. The Pre-Raphaelites. London, 1994. P. 155.



Данте Габриэль
Россетти
Видение Данте:
Рахиль и Лия. 1855
Бумага, акварель
35,6 x 31,8 см
Галерея Тейт, Лондон

ное и развитое Моррисом. Со смертью Морриса движение не умерло, но, напротив, широко распространилось в Европе и отчасти в США. Оно получило дальнейшее развитие в творчестве Фрэнка Брэнгвина, который в 1882–1884 годах работал в ковровой мастерской у Уильяма Морриса, а затем стал известным художником-монументалистом и гравером. С традицией Морриса тесно связана школа шотландского художника и дизайнера Чарлза Макинтоша, возглавившего художественную школу Глазго. Герман Мутезиус, который работал в немецком посольстве в Лондоне с 1896 по 1903 год, создал в Германии «Веркбунд» – немецкий производственный союз. Подобные организации распространялись в Австрии, Швейцарии, Скандинавии. В 1917 году Вальтер Гропиус основал Баухауз.

Другая линия – это наметившаяся в позднем творчестве прерафаэлитов, в частности у Бёрн-Джонса и Уотерхауза, эстетика и практика модерна, провозгласившего культ красоты, изысканной декоративности и эротизма. Даже Уильям Гонт, несмотря на свое критическое отношение к прерафаэлизму,

отмечал его связь с сюрреалистами, которые, по его мнению, подражали прерафаэлитам и в жизни, и в искусстве. Отличие, по его словам, состояло только в том, что прерафаэлиты были оптимистами и верили в красоту, а сюрреалисты – ни во что не верящими пессимистами.

Движение прерафаэлитов просуществовало всего полстолетия. За этот довольно короткий для истории срок у них были подъемы и падения, блестящие победы и горькие поражения. Очевидно, что к концу XIX века история прерафаэлизма не завершилась, хотя почти все его виднейшие представители к этому времени умерли. Но что-то в европейском искусстве от них осталось, что-то в нашей исторической памяти о них сохранилось. Представляется, что задача истории искусства выяснить это «что-то».

Пытаясь понять это «что-то», надо решить, кем были художники-прерафаэлиты в истории искусства. Мы знаем, что они хотели быть бунтарями, ниспровергателями узких нормативов академизма и банальностей коммерческого искусства. В этом была суть эмблемы братства – «PRB», что-то вроде масонского символа или тайного знака карбонариев. Но история расставила все по своим местам. Бунтарство было только в самом начале движения. Прерафаэлиты пугали академиков, а те их не очень-то боялись. Знали, что без академических выставок прерафаэлитам не продержаться. Знали, кого и как можно купить за академическое звание. И купили самого сговорчивого, который от звания члена-корреспондента дошел до президентского кресла Королевской академии.

Сегодня на фоне колоссальных изменений, которые произошли в искусстве XX века, искусство прерафаэлитов может показаться не слишком смелым или авангардистским. Но несомненно, что прерафаэлиты стояли у начала того переворота, который в конце концов привел к современному искусству.

Прерафаэлиты год-два побунтарили и успокоились. На смену бунтарству пришло нечто более ценное, связанное,



Эдуард Бёрн-Джонс
Благовещение
(Цветы Господа)
1862

Бумага, гуашь
61 x 53,5 см
Частное собрание

скорее, с гармоническим пониманием природы, с чувством сказочного, таинственного в природе и в нас самих, чего-то сокровенного в истории, в человеческой памяти. И, конечно, в понимании пленительности и даже мистичности в красоте женщин. Здесь прерафаэлиты обошли даже художников Возрождения. Для последних женщина была сутью, квинтэссенцией красоты, но не загадкой. Мыслители и писатели Возрождения могли на пальцах пересчитать, из чего состоит красота женщины – для этого в ту эпоху был написан десяток трактатов о женской красоте. Для прерафаэлитов красота женщины стала загадкой, мистикой, которую ни они, ни кто-либо иной никогда не сможет разгадать и до конца постичь.

Я полагаю, что в этом и заключается тайное обаяние прерафаэлитов, которое со временем не только не исчезло, испарилось или покрылось плесенью, но оказалось итогом их краткой, но успешной борьбы за место в истории искусства. И хотя каждый из прерафаэлитов внес свой собственный вклад в художественное наследие, приходится удивляться, как много могут сделать люди, объединенные едиными целями и идеалами. Прерафаэлиты сделали многое...

Следует, наконец, задаться и вопросом: кем были прерафаэлиты в эстетическом отношении – романтиками, реалистами или символистами? На этот вопрос нелегко ответить. Как мы видели, они использовали разные художественные методы – и реализм, и романтизм, и символизм. Но это не означает, что прерафаэлиты были эклектиками. За исключением Миллеса их всех объединяло неприятие академизма, постоянная полемика и борьба с ним. Это выражалось в отказе от традиционных сюжетов, работе с натуры, постоянных поисках новых тем и сюжетов.

Искусство прерафаэлитов вобрало в себя разнообразные стили и художественные направления. Хотя его влияние выходит за пределы XIX века, оно подводит итог викторианскому веку. Как отмечает Кристофер Вуд, «вторая фаза движения прерафаэлитов – это исключительно богатая и эклектичная художественная эпоха... Прерафаэлизм был концом необычного расцвета поздней викторианской цивилизации, эпохой, которая вскоре была навсегда унесена разрушительными силами модернизма и Первой мировой войной»¹. Несмотря на все разрушения, произошедшие в XX веке, мир красоты, открытый искусством прерафаэлитов, продолжает жить

¹ Wood Ch. The Pre-Raphaelites. P. 95.



Уильям Холман Хант
Светоч мира. 1853

Холст, масло
125 x 60 см
Кибл-колледж,
Оксфорд

Справочные сведения о прерафаэлитах

Сэр Эдуард Коли Бёрн-Джонс

(28 августа 1833, Бирмингем – 17 июня 1898, Лондон)

Сын работника багетной мастерской. Поступив в Оксфорд, Бёрн-Джонс, мечтал стать священником, но знакомство с Уильямом Моррисом и искусством прерафаэлитов изменило его планы. Несколько лет он учился рисунку у Данте Габриэля Россетти. Первый художественный опыт Бёрн-Джонса – работа над фресками в зале Дискуссионного клуба Университетского союза в Оксфорде. В 1862 году совершил путешествие в Италию, где познакомился с работами мастеров Возрождения; под влиянием портрета Изабеллы д'Эсте работы Джулио Романо была создана одна из первых картин Бёрн-Джонса – *Сидония фон Борк*. Большое влияние на его творчество оказало сотрудничество с Уильямом Моррисом, на сюжеты книги которого *Земной рай* он создал серию картин. Кроме того, Бёрн-Джонс стал партнером компании «Моррис и К°». В середине 1870-х годов по заказу Артура Бальфура он приступил к созданию серии картин на темы мифа о Персее, работа над которой продолжалась семнадцать лет.

В 1885 году Бёрн-Джонса без его ведома избрали членом Королевской академии художеств, но через несколько лет он вышел из академии, утверждая незыблемость границ между академизмом и прерафаэлизмом.

ОСНОВНЫЕ РАБОТЫ:

Сидония фон Борк. 1860. Галерея Тейт, Лондон; *Пигмалион*. 1868–1878; *Обольщение Мерлина*. 1874; все – Национальный



музей (Галерея леди Ливер), Ливерпуль; *Золотые ступени*. 1872–1880. Галерея Тейт, Лондон; *Зловещая голова*. 1886–1887. Государственная галерея, Штутгарт; *Последний сон короля Артура*. 1881–1898. Художественный музей, Понсе, Пуэрто-Рико; *Колесо фортуны*. 1875–1883. Музей Орсе, Париж; *Свадьба Психеи*. 1894–1895. Королевские музеи изящных искусств, Брюссель; *Зеркало Венеры*. 1898. Фонд Галуста Гульбенкяна, Лиссабон.

Форд Мэдокс Браун

(17 апреля 1821, Кале – 11 октября 1893, Лондон)

Родился в семье морского офицера. В раннем возрасте учился рисунку в Бельгии – в Брюгге и Генте, а затем в антверпенской Академии художеств. Затем жил во Франции, где познакомился с сокровищами Лувра. Посетил Швейцарию, где на него огромное впечатление произвело творчество Ханса Хольбейна, и Италию, где изучал наследие Ренессанса и работал в мастерских назарейцев. В 1844 году поселился в Лондоне и открыл мастерскую. Одним из его учеников был Данте Габриэль Россетти. Браун разделял взгляды прерафаэлитов, но, будучи старшим по возрасту, не стал членом «Братства прерафаэлитов». Его опыт и знакомство с современным искусством, в частности с творчеством назарейцев, оказали большое воздействие на творчество прерафаэлитов. В последние годы жизни работал как дизайнер, делал эскизы мебели и витражей для мастерских компании «Моррис и К°».



ОСНОВНЫЕ РАБОТЫ:

Чосер при дворе короля Эдуарда III. 1845–1851. Художественная галерея Нового Южного Уэльса, Сидней; *Христос, омывающий ноги Петру*. 1851–1856. Галерея Тейт, Лондон; *Последний взгляд на Англию*. 1852–1855. Городская художественная галерея, Бирмингем; *Труд*. 1852–1865. Городская художественная галерея, Манчестер.

Сэр Джон Эверетт Миллес

(8 июня 1829, Саутгемптон – 13 августа 1896, Лондон)

С детских лет проявил незаурядные способности к рисованию и в одиннадцать лет поступил в художественную школу при Королевской академии художеств. Здесь он познакомился с Данте Габриэлем Россетти и Холманом Хантом, вместе с которыми основал в 1848 году «Братство прерафаэлитов». Его ранняя картина на религиозную тему *Христос в родительском доме (Семья плотника)* подверглась резкой критике, но Миллес успешно преодолел период отторжения и создал ряд картин, получивших признание. Миллес был избран членом Королевской академии художеств, а в последний год жизни стал ее президентом. Незаурядный талант художника сочетался со стремлением к популярности и следованию моде. Погребен в соборе Святого Павла среди самых знаменитых англичан.



ОСНОВНЫЕ РАБОТЫ:

Ариэль завлекает Фердинанда. 1849. Частное собрание; *Лоренцо и Изабелла*. 1849. Галерея Уокера, Ливерпуль; *Христос в родительском доме (Семья плотника)*. 1849–1850. Галерея Тейт, Лондон; *Дочь лесника*. 1851. Художественная галерея Гилдхолл, Лондон; *Марианна*. 1851. Галерея Тейт, Лондон; *Невеста*. 1851. Музей Фицуильям, Кембридж; *Офелия*. 1852. Галерея Тейт, Лондон; *Портрет Джона Рёскина*. 1854. Частное собрание; *Осенние листья*. 1856. Городская художественная галерея, Манчестер.

Уильям Моррис

(24 марта 1834, Уолтемстоу, Эссекс – 3 октября 1896, Лондон)

Происходил из зажиточной семьи. После окончания школы поступил в 1853 году в Эксетер-колледж в Оксфорде, где встретился с Бёрн-Джонсом. Вместе с ним совершил поездку во Францию, где познакомился с готическим искусством в Шартре и Руане. В оксфордском доме мецената Томаса Колбе, коллекционировавшего картины Ханта, Россетти и Миллеса, впервые встретился с искусством прерафаэлитов. В 1858 году принял участие в росписи зала Дискуссионного клуба Университетского союза в Оксфорде. С этого времени примкнул к движению прерафаэлитов.

Помимо живописи, Моррис писал стихи (*Защита Гвиневры*, 1858; *Земной рай*, 1870), а также книги по теории искусства: *Искусство. Надежды и опасения* (1882), *Архитектура, промышленность и богатство* (1902). Для Морриса характерна попытка синтеза искусств: литературы, живописи, декоративного искусства. Первой попыткой осуществления этого синтеза был его собственный дом «Ред хаус», оформленный им самим и его друзьями-прерафаэлитами. Позднее, в 1861 году, Моррис создал дизайнерскую фирму «Моррис, Маршал, Фолкнер и К°», которая возглавила движение «Искусства и ремесла» (Arts & Crafts). Эта фирма производила шпалеры, обои, витражи, керамику. Позднее Моррис в своем новом доме на Темзе основал издательство «Келмскотт пресс», где сам набирал и печатал книги, в частности сочинения Чосера и средневековый роман *Смерть Артура* Томаса Мэллори. Компания Морриса имела коммерческий успех, но Моррис не хотел работать только для богатых клиентов. Он разделял социалистические идеалы и стремился к тому, чтобы каждый имел доступ к красоте через удовольствие, которое должен получать в труде. Идея «трудонаслаждения» явилась центром его книги *Искусство и социализм*.

Основные работы Морриса находятся в лондонском Музее Виктории и Альберта – гобелены, витражи, книги, изданные в издательстве «Келмскотт пресс», образцы обоев, созданных по его эскизам.



Данте Габриэль Россетти

(12 мая 1828, Лондон – 9 апреля 1882, Берчингтон-он-Си)

Родился в семье эмигрантов из Италии. С пятилетнего возраста посещал Королевский колледж в Лондоне, где обучался иностранным языкам и рисованию. Прекрасно знал литературу и поэзию. В 1841 году поступил в художественную академию Сасса, но пренебрегал академическим рисованием слепков и муляжей и копированием. С 1847 года занимался в мастерской Форда Мэдокса Брауна, от которого узнал о группе назарейцев в Италии. Россетти выступил инициатором создания «Братства прерафаэлитов», пытался сформулировать программу этого художественного объединения, редактировал журнал *The Germ*. Основу картин Россетти составляют литературные произведения, он писал на темы Данте, Шекспира, английской поэзии. Особое мастерство Россетти проявил в портретном искусстве. Уступая своим коллегам в усидчивости, упорстве и трудолюбии, Россетти был хорошим организатором, вдохновителем, полным энтузиазма реформатором искусства. Стимулируя свое воображение наркотиками, Россетти подорвал свое здоровье и умер в возрасте пятидесяти четырех лет парализованным и лишенным слуха.

ОСНОВНЫЕ РАБОТЫ:

Отрочество Девы Марии. 1849; *«Ecce Ancilla Domini»* (Благовещение). 1850. Обе – Галерея Тейт, Лондон; *Первая годовщина смерти Беатриче (Данте, рисующий ангела)*. 1851. Музей Ашмолиен, Оксфорд; *Найденная*. 1854–1881. Художественный музей Делавэра, Уилмингтон; *Паоло и Франческа да Римини*. 1855; *Любовь Данте*. 1859; *Beata Beatrix*. 1864–1870. Все – Галерея Тейт, Лондон; *Venus Verticordia* (Венера, «обращающая сердца»). 1864–1868. Художественная галерея Рассел-Коуэс, Борнемут, Ист-Клифф; *Возлюбленная (Невеста)*. 1865–1866; *Монна Ванна*. 1866. Обе – Галерея Тейт, Лондон; *Сон Данте в момент смерти Беатриче*. 1871. Галерея Уокера, Ливерпуль; *Луг Медоу*. 1872; *Астарта Ассирийская*. 1877.



Обе – Городская художественная галерея, Манчестер; *Прозерпина*. 1877. Частное собрание, Лондон; *Пандора*. 1879. Художественный музей Гарвардского университета.

Уильям Холман Хант

(2 апреля 1827, Лондон – 7 сентября 1910, Лондон)

Происходил из бедной семьи. С детства зарабатывал себе на хлеб, работал клерком в Сити. Хант увлекался рисованием, но ему пришлось трижды поступать в школу при Королевской академии художеств, пока в 1845 году его, наконец, не приняли. Здесь он познакомился с Миллесом и Россетти. Отличался необычайным трудолюбием и упорством в работе, был горячим приверженцем эстетики Рёскина и постоянно стремился к верности Природе. Его творчество посвящено главным образом религиозной тематике. Хант много путешествовал, посетил Италию, Палестину, Иерусалим. Хант был не только художником, но и историком прерафаэлитского движения – в 1905 году он выпустил автобиографическую книгу *Прерафаэлизм и «Братство прерафаэлитов»*. Похоронен в соборе Святого Павла в Лондоне.



ОСНОВНЫЕ РАБОТЫ:

Риенци клянется отомстить за смерть своего младшего брата. 1849. Частное собрание; *Новообращенная семья бритов спасает священника от преследования друидов*. 1850. Музей Ашмолиен, Оксфорд; *Клавдий и Изабелла*. 1850. Галерея Тейт, Лондон; *Валентин, спасающий Сильвию от Протейя*. 1851. Городская художественная галерея, Бирмингем; *Нерадивый пастух*. 1851. Манчестерская городская художественная галерея; *Заблудшие овцы (Наши английское побережье)*. 1852; *Пробудившийся стыд*. 1853. Обе – Галерея Тейт, Лондон; *Светоч мира*. 1853. Кибл-колледж, Оксфорд; *Козел отпущения*. 1854. Национальный музей (Галерея леди Ливер), Ливерпуль; *Тень смерти*. 1870–1873. Городская художественная галерея, Манчестер.

Артур Хьюз

(27 января 1832, Лондон – 22 декабря 1915, Лондон)

Хотя Хьюз не был членом «Братства прерафаэлитов», его можно отнести к ближайшим их сподвижникам. Образцом для себя он считал творчество Джона Эверетта Миллеса, и, как Миллес писал картины на литературные темы. Помимо живописи, Хьюз много работал в книжной графике – в его наследии насчитывается около 750 книжных иллюстраций.

ОСНОВНЫЕ РАБОТЫ:

Офелия. 1851–1852 (1854). Городская художественная галерея, Манчестер; *Апрельская любовь*. 1855–1856. Галерея Тейт, Лондон; *Рыцарь солнца*. 1860. Частное собрание; *Возвращение домой с моря*. 1862. Музей Ашмолиен, Оксфорд.



Краткая библиография

- Кая Л. де.* Прерафаэлиты. Модернизм по-английски. М., 2002.
Некрасова Е. Романтизм в английском искусстве. М., 1975.
Светлов И.Е. Прерафаэлиты. М., 2007.
Швинглхурст Э. Прерафаэлиты. М., 1995.
Шестаков В.П. Английский акцент. Английское искусство и национальный характер. М., 2000.
Шестаков В.П. Прерафаэлиты: мечты о красоте. М., 2004.
Эстетика Морриса и современность. Сборник статей / Под ред. В.П. Шестакова. М., 1987.
- Adams S.* The Arts of Pre-Raphaelites. London, 1988.
Bullen J.B. The Pre-Raphaelite Body. Oxford, 1998.
Cherry D. Painting Woman. Victorian Woman Artists. London – New York, 1990.
Clark K. The Gothic Revival. London, 1928.
Gaunt W. The Pre-Raphaelites Tragedy. London, 1942.
Fredeman W. Pre-Raphaelitism: A Bibliocritical Study. Cambridge. Mass., 1965.
Re-Framing the Pre-Raphaelites: Historical and Theoretical Essays / Ed. by E. Hardings. Aldershot, 1996.
Hilton T. The-Preraphaelites. London, 1970.
Ironside R. Pre-Raphaelites Painters. London, 1948.
March J. and Nunn P. Woman Artists and the Pre-Raphaelites Movement. London, 1989.
March J. The Pre-Raphaelites Woman. London, 1987.
Nicoll J. The Pre-Raphaelites. London, 1970.
The P.R.B. Journal: William Michael Rossetti's Diary of the Pre-Raphaelite Brotherhood. 1849–1853. London, 1900.
The Pre-Raphaelites and Their World. A Personal View from Some Reminiscences and other Writings of William Michael Rossetti / Ed. by A. Thirwell. London, 1995.
Pre-Raphaelites Reviewed / Ed. by M. Pointon. London, 1989.
Rose A. Pre-Raphaelite Portraits. Oxford, 1981.
Sambrook J. Pre-Raphaelitism: A Collection of Critical Essays. Chicago, 1974.
Staley A. The Pre-Raphaelite Landscape. Oxford, 1973.
Trevelyan R. A Pre-Raphaelite Circle. London, 1978.
Watkinson R. Pre-Raphaelite Art and Design. London, 1970.
Williamson A. Artists and Writers in Revolt: The Pre-Raphaelites. London, 1976.
Wood Ch. Pre-Raphaelites. London, 1994.

Указатель имен и произведений

Адамс Стивен, английский искусствовед	122, 197	Бёрдсли Обри (1872–1898), английский художник	120, 122, 129, 185, 204, 211–215
Альма-Тадема Лоуренс (1836–1912), английский художник	158, 182, 183	Берлиоз Гектор Луи (1803–1869), французский композитор и дирижер	204
<i>В тепидариуме</i> . 1881	162	Бёрн-Джонс Эдуард (Burne-Jones; 1833–1898), английский художник-прерафаэлит	67–69, 71, 73, 87, 113–115, 119, 122, 126–129, 131, 132, 141–143, 145, 148, 162, 179, 181–183, 185, 196, 198, 199, 201, 204, 206, 207, 212, 217
Анджелико фра Беато (ок. 1400–1455), итальянский художник Раннего Возрождения	21, 192	<i>Благовещение (Цветы Господа)</i> . 1862	219
Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев; 1880–1934), русский поэт, писатель, художественный критик	214, 215	<i>Вооружение Персея</i> . 1885	6
Байрон Джордж (1788–1824), английский поэт	21	<i>Встреча Марии и Елизаветы</i> . 1860	143
Байям Шоу Джон Листон (Byam Shaw; 1872–1919), английский художник, близкий к прерафаэлитам	185	<i>Дни творения. Пятый день</i> . 1870–1876	132
<i>Дева-избранница</i> . 1895	200–201	<i>Дни творения. Шестой день</i> . 1870–1876	133
Бакст Лев Самойлович (1866–1924), русский художник	174	<i>Зеркало Венеры</i> . 1898	6, 120
<i>Античное видение</i> . 1906	214	<i>Зловещая голова</i> . 1886–1887	122
Баллен Д., английский искусствовед	162, 163	<i>Золотые ступени</i> . 1872–1880	135
Бальфур Артур (1848–1930), английский государственный деятель, премьер-министр Великобритании	131	<i>Кабинет с историей Святого Георгия</i> . 1861–1862	141
Банс Кэт Элизабет (Bunce; 1856–1927), английская художница, близкая к прерафаэлитам	173	<i>Легенда о шитовнике. Спящая принцесса и ее прислужницы</i> . 1871–1890	7, 137
Бара Теда (1885–1955), американская актриса немого кино	88	<i>Обольщение Мерлина</i> . 1874	116
Бартольди Якоб Саломон (1779–1825), прусский консул в Риме	12, 13	<i>Персей и Андромеда (Скала судьбы)</i> . 1885–1888	134
Белл Клайв (1881–1964), английский искусствовед	217	<i>Пигмалион</i> . 1868–1878	121
Беллини Джованни (1430/1433–1516), итальянский художник эпохи Возрождения	23	<i>Поклонение волхвов</i>	4, 140
Бенкрофт Самюэль, американский коллекционер	7	<i>Сад Гесперид</i> . 1870–1875	216
Бенуа Александр Николаевич (1870–1960), русский художник, историк искусства, художественный критик	203, 207–209, 214	<i>Сидония фон Борк</i> . 1860	7, 119
Бёрден Джейн см. Моррис Джейн		<i>Славящие ангелы</i> . 1894	4, 130
		<i>Спящая красавица</i> . 1871	136
		<i>Сцены из «Благовещения»</i> . 1860	142
		<i>Laus Veneris (Прославление Венеры)</i>	156–157
		Блейк Уильям (1757–1827), английский художник и поэт	23, 158
		Бодишон Барбара (1827–1891), английский педагог и художница	171
		Бодлер Шарль (1821–1867), французский поэт и критик	119, 125
		Бойс Джоанна (Воусе; 1831–1861), английская художница, близкая к прерафаэлитам	171, 174

- Боккаччо Джованни (1313–1375), итальянский писатель и поэт эпохи Раннего Возрождения 21, 173, 183
- Боттичелли Сандро (1445–1510), итальянский художник Раннего Возрождения 182
- Боулер Генри Александр (Bowler; 1824–1903), английский художник-прерафаэлит 179
Сомнения: «Сможет ли жить это высохшее тело?». 1855 181
- Браун Кэтрин Мэдокс (Brown; 1850–1927), английская художница, близкая к прерафаэлитам; дочь Форда Мэдокса Брауна 172
- Браун Люси Мэдокс (Brown; 1843–1894), английская художница, близкая к прерафаэлитам; дочь Форда Мэдокса Брауна 8, 171
- Браун Форд Мэдокс (Brown; 1821–1893), английский художник-прерафаэлит 12, 15, 16, 26, 38, 40, 50, 52, 57, 59, 61, 62, 78, 80, 81, 95, 99, 101, 103, 122, 145, 148, 179, 188
Английская осень после полудня. 1852–1854 92
Братья показывают отцу окровавленную одежду Иосифа. Ок. 1871 15
«Возьмите вашего сына, сэр!». 1857 17
Забавные бэ-барашки. 1851–1859 51
Последний взгляд на Англию. 1852–1855 55
Труд. 1852–1865 58–59
Уолтон-на-Нейзе. 1859–1860 93
Христос, омывающий ноги Петру. 1851–1856 52–53
Чосер при дворе короля Эдуарда III. 1845–1851 22
- Браунинг Роберт (1812–1889), английский поэт и драматург 23, 81, 167, 175
- Браунинг Элизабет Барретт (1806–1861), английская поэтесса 23
- Бретт Джон (Brett; 1830–1902), английский художник-прерафаэлит 56, 57, 101, 179
Долина Валь д'Аоста. 1858 105
Дробильщик камней. 1857–1858 56
- Бретт Роза (Brett; 1829–1982), английская художница, сестра Джона Бретта 172, 174
- Брэнгвин Фрэнк (1867–1956), бельгийский художник 218
- Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924), русский писатель, поэт, переводчик 215
- Бэкон Роджер (ок. 1214 – после 1294), английский философ 23
- Бэнкрофт Сэмюэль (1804–1891), американский коллекционер произведений художников-прерафаэлитов 7, 199
- Вагнер Рихард (1813–1883), немецкий композитор 68, 204
- Васнецов Виктор Михайлович (1848–1926), русский художник
Богоматерь. Роспись конхи Владимирского собора в Киеве. 1885–1896 205
- Вашингтон Джордж (1732–1799), американский политический деятель, первый президент США 23, 24
- Веддер Элиху (1836–1923), американский художник 195
- Венгерова Зинаида Афанасьевна (1867–1941), русская писательница 209
- Вильямсон Даниэль Александр (Williamson; 1823–1903), английский художник, близкий к прерафаэлитам 103
- Вильямсон Одри, английский художественный критик 11
- Винтергерст Йозеф (1783–1867), немецкий художник 12
- Вортсворт Вильям (1770–1850), английский поэт 21
- Вуд Кристофер, английский искусствовед 54, 104, 218, 220
- Вудуард Бенджамен (1816–1861), английский архитектор 67
- Вулнер Томас (Woolner; 1825–1892), английский скульптор; один из основателей «Братства прерафаэлитов» 16, 26, 52, 60, 61, 81
- Гейнсборо Томас (1727–1788), английский художник 23
- Гёте Иоганн Вольфганг фон (1749–1832), немецкий поэт и мыслитель 21, 24
- Гиберти Лоренцо (1381–1455), итальянский скульптор эпохи Возрождения 21
- Гладстон Уильям Эварт (1809–1898), английский государственный деятель, писатель 77, 78
- Глинка Михаил Иванович (1804–1857), русский композитор 203
- Гомер, легендарный древнегреческий поэт 21
- Гонт Уильям, английский историк искусства 123, 217, 218
- Готье Теофиль (1811–1872), французский поэт, писатель, критик 119, 187
- Григорович Дмитрий Васильевич (1822–1898), русский писатель 203

- Гримшоу Джон Аткинсон (Grimshaw; 1836–1893),
английский художник, близкий к прерафаэлитам 181
- Гропиус Вальтер (1883–1969), немецкий архитектор
и теоретик архитектуры 218
- Дайс Уильям (Дусе; 1806–1864),
английский художник-прерафаэлит 12, 101, 103, 182
В Хейле, Ланкашир. 1860 182
*Джордж Герберт на пути
в Бремертон*. 1861 183
Залив Пигуелл, 5 октября 1858 года. 1858 104
*Первые пробы Тициана
в красках*. 1856–1857 102
- Данте Алигьери (1265–1321), итальянский поэт
эпохи Раннего Возрождения 21, 23, 109, 111, 153, 155
- Деверелл Уолтер (Deverell; 1827–1854),
английский художник-прерафаэлит 167
Двенадцатая ночь. 1850 21, 26
- Делакруа Эжен (1798–1863),
французский художник 95, 187
- Джорджоне (Джорджо Барбарелли да Кастельфранко;
1476/1477–1510), итальянский художник
эпохи Возрождения 23
- Джотто ди Бондоне (ок. 1267–1337),
итальянский художник и архитектор
эпохи Проторенессанса 192
- Дизраэли Бенджамин (1804–1881), английский
государственный деятель, писатель 77
- Диккенс Чарлз (1812–1870),
английский писатель 4, 35, 37, 162, 163
- Дэвис Уильям (Davis; 1812–1873),
английский художник,
близкий к прерафаэлитам 103, 180
- Дюлак Эдмунд (Dulas; 1882–1953),
английский художник 185
- Дюрер Альбрехт (1471–1528),
немецкий художник и гравёр 42
- Дягилев Сергей Павлович (1872–1929),
русский художественный и театральный
деятель, антрепренер, критик 9, 203, 204, 206, 214
- Жанна д'Арк** (ок. 1412–1431),
национальная героиня Франции 23
- Иванов Александр Андреевич** (1806–1858),
русский художник 208
- Истлейк Чарлз Локк (1793–1865), английский художник,
президент Королевской академии художеств 38
- Кар** Лоран де, французский критик 27
- Карлейль Томас (1795–1881), английский историк,
писатель, философ 57, 75, 77, 78, 126, 127
- Каульбах Вильгельм фон (1805–1874),
немецкий художник 170
- Кауфман Анжелика (1741–1807),
немецкая художница 112, 173
- Кемпбелл Джеймс (Campbell; 1828–1893),
английский художник,
близкий к прерафаэлитам 180
- Кинг Кларенс (1842–1901), американский геолог 192
- Киплинг Редьярд (1865–1936),
английский писатель, поэт 174
- Китс Джон (1795–1821), английский поэт 21, 27, 31, 109
- Кларк Кеннет (1903–1983),
английский историк искусства 156
- Козенс Джон Роберт (1752–1797),
английский художник 107
- Кокс Дэвид (1783–1859), английский художник 104, 107
- Коллинз Уильям Уилки (1824–1889),
английский писатель 76, 101
- Коллинз Чарлз (Collins; 1828–1873),
английский художник-прерафаэлит 38, 40, 76, 101
Монастырские мысли. 1851 39, 76
- Коллинсон Джеймс (Collinson; 1825–1881),
английский художник-прерафаэлит 16, 26, 52, 62
Урок письма. Ок. 1851 37
- Коллир Джон (Collier; 1850–1934),
английский художник,
близкий к прерафаэлитам 182
В гроте Венеры (Тангейзер). 1901 186
- Колумб Христофор (1451–1506),
испанский мореплаватель 23
- Комбе Томас (1796–1872),
английский издатель, типограф, коллекционер 143
- Констебл Джон (1776–1837),
английский художник 104, 107
- Корнелиус Петер фон (1783–1867),
немецкий художник 12
- Корнфорт Фанни (ок. 1835 – ок. 1906),
модель Д.Г. Россетти 81, 84, 155
- Костюшко Тадеуш (1746–1817),
польский военный и политический деятель 21
- Крейн Уолтер (Crane; 1845–1915),
английский художник 129, 182, 185
Красавица и дракон. 1881 195, 204
- Кромвель Оливер (1599–1658), английский
военачальник, деятель Английской революции 23

- Кузмин Михаил Алексеевич (1872–1936),
русский поэт 215
- Кук Кларенс (1828–1900),
американский художественный критик 192, 193, 195
- Курбе Гюстав (1819–1877), французский художник 208
- Лейтон Фредерик** (1830–1896),
английский художник 158
- Леонардо да Винчи (1452–1519),
итальянский художник эпохи Возрождения 10, 21
- Ли Джон (Lee; работал в 1850–1870-е),
английский художник, близкий к прерафаэлитам 180
- Линдсей Коутс (1824–1913), английский художник,
владелец художественной галереи 131
- Лир Эдвард (Lear; 1812–1888), английский художник,
близкий к прерафаэлитам 79, 101
- Лонгфелло Генри Уодсворт (1807–1882),
американский поэт 23
- Лэнгтри Лилли, актриса
- Макдональд-Макинтош Маргарет** (MacDonald
Mackintosh; 1864–1933), шотландская художница;
работала в основном в области прикладного
искусства 174
- Макинтош Чарлз Рени (Mackintosh; 1868–1928),
шотландский архитектор, дизайнер,
художник 174, 218
- Макколл Дугалд,
английский художественный критик, художник 214
- Макнейр Герберт (MacNair; 1868–1955),
шотландский дизайнер 174
- Макнейр Френсис (MacNair; 1873–1921),
шотландская художница, сестра Маргарет
Макдональд-Макинтош 174, 176
- Мамфорд Льюис (1895–1990),
американский историк 140, 141
- Маркс Карл (1818–1883),
немецкий философ и экономист 133
- Мартин Роберт (Martineau; 1826–1869),
английский адвокат и художник,
близкий к прерафаэлитам 79, 80, 179
Последний день в старом доме. 1861 80
- Марш Ян, английский искусствовед 165, 174
- Маршалл Питер, инженер, совладелец
компании «Моррис, Маршалл, Фолкнер и К°»
(1861–1875) 146, 148
- Маурис Джон Фредерик (1805–1872),
английский социалист, теолог 57
- Мейнхольд Иоханнес Вильгельм (1797–1851),
немецкий писатель 113
- Меррит Анна Ли (Merrit; 1844–1930), английская
художница, близкая к прерафаэлитам
Любовь перед запертой дверью. 1889 173
- Микеланджело Буонарроти (1475–1564), итальянский
скульптор и живописец эпохи Возрождения 10, 23
- Миллер Анни (1835–1925),
модель художников-прерафаэлитов 81
- Миллес Джон Эверетт (Millais; 1829–1896),
английский художник 14, 15, 16, 18, 20, 27, 28,
35, 37, 38, 40, 43, 45, 46, 49, 52, 67,
76–81, 95, 98, 99, 101, 102, 111, 112,
114, 116, 126, 143, 163, 167, 179,
187, 188, 201, 207, 217, 220
Автопортрет. 1847 74
Ариэль завлекает Фердинанда. 1849 115
Возвращение голубки в ковчег. 1853 54
Гугенот. 1852 43
Джон Рёскин. 1854 45
Дочь лесника. 1851 36
*Лилия Джерси (Портрет актрисы
Лилли Лэнгтри)*. 1878 81
Лоренцо и Изабелла. 1849 30–31
Марианна. 1851 7, 41
Мечты о прошлом. 1857 97
Осенние листья. 1856 47
Офелия. 1852 48–49
Портрет Бенджамина Дизраэли. 1881 79
Портрет Томаса Карлейля. 1877 75
*Портрет писателя Уильяма Уилки
Коллинза*. 1850 76
Портрет Джона Рёскина. 1854 25
Портрет поэта Альфреда Теннисона. 1881 78
*Портрет Джеймса Уайрата
с внучкой Мэри*. 1849 77
Портрет Уильяма Холмана Ханта
Радуга (Слепая девочка). 1856 16
Спелые вишни. 1879 76
*Христос в родительском доме
(Семья плотника)*. 1849–1850 5, 32, 33
- Мильтон Джон (1608–1676), английский поэт 23, 174
- Мозер Мэри (1744–1819), английская художница,
член Королевской академии 173
- Морган Эвелин де (Morgan; 1855–1919), английская
художница, близкая к прерафаэлитам 8, 182
Геро, указывающая путь Леандру. 1885 177
Надежда в темнице Отчаяния. 1887 168

- Флора*. Ок. 1880 176
- Моррис Джейн (1839–1914),
жена У. Морриса; излюбленная модель
художников-прерафаэлитов 70, 81, 83, 84, 88,
113, 145, 146, 155, 172, 199
- Моррис Уильям (Morris; 1834–1896),
английский художник, дизайнер, издатель, поэт,
примыкавший к кругу художников-прерафаэлитов 6,
11, 59, 65, 68, 69, 70, 71–73, 109, 112,
114, 115, 128, 129, 131–133, 135–138,
130, 141–143, 145, 146, 150, 151, 172,
174, 179, 185, 198, 203, 212, 218
- Акант*. Рисунок для обоев 148, 149
- Анагаллис*. Рисунок для обоев. 1876 149
- Жимолость*. Рисунок для обоев. 1876 146
- Королева Гиневра, или Прекрасная Изольда*. 1852 117
- Лист из «*Келмскоттского Чосера*». 1890 151
- Розы*. Рисунок для обоев. 1880-е 148
- Роспись потолка в здании Университетского
союза в Оксфорде. 1857–1859 69
- Садовый тюльпан*. Рисунок для обоев. 1885 147
- Титульный лист книги
- История Рейнеке-Лиса*. 1893 150
- Фруктовый сад*. Портъера. 1880-е
- Шпалера*. Рисунок для обоев. 1862 144
- Эскиз обложки книги *Вести ниоткуда*
для издательства «Келмскотт пресс». Ок. 1892 150
- Мур Альберт (1841–1893), английский художник 158
- Спящие*. 1882 163
- Мур Чарлз Герберт (1840–1930), американский
художник и историк архитектуры 192, 195
- Мутезиус Герман (1861–1927), немецкий дизайнер 218
- Мутер Рихард (1860–1909), немецкий историк
искусства 5
- Мэллори Томас (ок. 1405–1471),
английский писатель, автор средневекового
романа *Смерть короля Артура* 113, 212
- Нестеров Михаил Васильевич** (1862–1942),
русский художник 26, 204–206
- Видение отроку Варфоломею*. 1889–1890 208
- Труды Преподобного Сергия*. 1896–1897 206, 207
- Юность Преподобного Сергия*. 1892–1897 209
- Нортон Чарлз Элиот (1827–1908),
американский историк искусства,
социолог, профессор Гарвардского
университета, коллекционер 7, 167, 199
- Нунн Памела, английский искусствовед 174
- Нурок Альфред Павлович (1860–1919), музыкальный
критик, член общества «Мир искусства» 214
- Ньютон Исаак (1642–1727), английский физик,
математик, астроном 23
- Овербек Иоганн Фридрих** (1789–1869),
немецкий художник 12
- Италия и Германия*. 1828 12
- Продажа Иосифа в рабство*. 1816–1817 13
- Триумф религии в искусствах*. 1831–1840 10
- Остроумова-Лебедева Анна Петровна (1871–1955),
русская художница и гравер 204
- Палмер Самюэль** (1805–1881),
английский художник 107
- Патер Уолтер (1839–1894), английский
искусствовед, эссеист 6, 116, 119, 122
- Певзнер Николаус (1902–1983),
английский историк архитектуры и дизайна 142
- Пейтон Джозеф Ноэль (Paton; 1821–1901),
английский художник,
близкий к прерафаэлитам 182
- Вечерняя звезда*. 1857 196
- Пенелл Джозеф (ок. 1857–1926),
английский художник 212
- По Эдгар Аллан (1809–1849), американский писатель,
поэт, литературный критик 23
- Поллен Джон (Pollen; 1820–1902),
английский теолог и художник,
близкий к прерафаэлитам 68, 69, 71
- Претеджон Элизабет, английский искусствовед 161
- Принсеп Валентайн Камерон (Prinsep; 1838–1904),
английский художник-прерафаэлит 68, 70, 72
- Сэр Пелеас покидает даму Этарду*.
Роспись здания Университетского союза
в Оксфорде. 1857–1859 68
- Пуссен Никола (1594–1665),
французский художник 23, 24
- Пфорт Франц (1788–1812), немецкий художник
- Суламифь и Мария*. 1811 11
- Пэтмор Ковентри (1823–1896),
английский поэт 26, 40, 71
- Райт Фрэнк Ллойд** (1867–1959), американский
архитектор 197
- Рафаэль Санти (1483–1520), итальянский художник
эпохи Возрождения 4, 10, 18, 19, 34, 163, 203
- Преображение*. 1517–1520 18

- Редгрейв Ричард (Redgrave; 1804–1888), английский художник, близкий к прерафаэлитам 62, 63
Последний взгляд эмигранта на свой дом. 1858 63
- Рейнолдс Джошуа (1723–1792), английский художник 23, 74
- Рёскин Джон (Ruskin; 1819–1900), английский писатель, художник, теоретик искусства, близкий к прерафаэлитам 4, 6, 11, 19, 24, 28, 40, 42, 45, 46, 49–51, 54, 56, 65, 67, 69, 70, 76, 92, 95, 99, 101, 103, 104, 114, 116, 119, 122, 127, 168, 171, 179, 187, 188, 194, 195, 197, 198, 204, 206
- Ривьер Брайтон (Riviere; 1840–1920), английский художник 71
Воспитание Артура Мерлином.
 Роспись здания Университетского союза в Оксфорде. 1857–1859 69
 Роспись стен здания Университетского союза в Оксфорде. 1857–1859 69
Свадьба короля Артура и Гиневры.
 Роспись здания Университетского союза в Оксфорде. 1857–1859 70
- Ривьер Уильям (Riviere; 1806–1876), английский художник 71
Воспитание Артура Мерлином.
 Роспись здания Университетского союза в Оксфорде. 1857–1859 69
 Роспись стен здания Университетского союза в Оксфорде. 1857–1859 69
Свадьба короля Артура и Гиневры.
 Роспись здания Университетского союза в Оксфорде. 1857–1859 70
- Риенци Кола ди (ок. 1313–1354), римский трибун 21, 24
- Рич Энгус, английский художественный критик 33
- Ричардс Уильям (1833–1905), американский художник 192
На побережье Нью-Джерси. 1883 199
- Ропс Фелисьен (1833–1898), бельгийский художник 84
- Россетти Данте Габриэль (Rossetti; 1828–1882), английский художник, основатель «Братства прерафаэлитов» 14, 15, 16, 18, 20, 24, 26, 27, 31, 33, 34, 46, 52, 60, 63, 67, 69, 71–73, 78, 81, 83, 84, 87, 99, 103, 109, 111, 114–116, 119, 122, 125, 143, 145, 148, 153–156, 161, 162, 166, 167, 170, 182, 185, 188, 196, 199, 204, 207, 209, 217
- Автопортрет.* 1847 14
Астарта Сирийская. 1877 7, 89
Вероника Веронезе. 1872 86
Видение Данте: Рахиль и Лия. 1855 218
Видение Святого Грааля сэру Ланселоту.
 Роспись здания Университетского союза в Оксфорде. 1857–1859 71
Видение Фьяметты. 1878 8, 161
Возлюбленная (Невеста). 1865–1866 9, 90
Встреча Данте и Беатриче в раю. 1853–1854 19
Встреча Данте и Беатриче на свадебном пиру. 1855 154
Гробница короля Артура. Последняя встреча Ланселота и Гиневры. 1855 5, 73
Дева-избранница. 1871–1877 9, 85
Дневные мечты. 1880 159
Как сэра Галахада, сэра Борса и сэра Персиваля напичал Святой Грааль. 1864 72
Леди Лилит. 1868 (1782–1873) 87
Луг Медоу. 1872 152
Любовь Данте. 1859 8, 111
Марианна. 1870 88
Найденная. 1854–1881 65
Отрочество Девы Марии. 1849 29
Пандора. 1879 8, 84
Паоло и Франческа да Римини. 1855 155
Первая годовщина смерти Беатриче (Данте, рисующий ангела). 1851 113
Пиа деи Толомеи. 1868–1861 9, 91
Портрет Томаса Вулфа. 1852 15
Портрет Форда Мэддокса Брауна. 1852 14
Прозерпина. 1877 160
 Роспись стен здания Университетского союза в Оксфорде. 1857–1859 69
Свадьба Святого Георгия и принцессы Сабры. 1857 9
Сивилла Пальмифера. 1866–1870 83
Сон Данте в момент смерти Беатриче. 1871 112
Спящая. Ок. 1846–1847 27
Элизабет Сиддел. 1860 165
Beata Beatrix. 1864–1870 108
«Ecce Ancilla Domini» (Благовещение). 1850 4, 44
Venus Vetricordia (Венера, «обращающая сердца»). 1864–1868 158
- Россетти Кристина (1830–1894), английская поэтесса, сестра Данте Габриэля и Уильяма Россетти 26, 52

- Россетти Уильям (1829–1919),
английский писатель, художественный критик 16, 26,
52, 81, 161, 168, 172, 190
- Роуз Андреа, английский искусствовед 83, 87
- Рук Томас (Rooke; 1842–1942),
английский художник,
близкий к прерафаэлитам 182
- Салливан Луис (1856–1924),
американский архитектор 197
- Сандз Фредерик (Sandys; 1829–1904),
английский художник-прерафаэлит 172, 182
Фата Моргана. 1862–1863 187
- Сандз Эмма (Sandys; 1843–1877),
английская художница, близкая
к прерафаэлитам, сестра Фредерика Сандза 8, 172
- Сандз Энтони (Sandys; 1806–1883),
английский художник, отец Эммы
и Фредерика Сандз 172
- Седдон Томас (Seddon; 1821–1856), английский
художник, близкий к прерафаэлитам 101, 103
Большой сфинкс у пирамид в Гизе. 1854 107
Иерусалим и долина Иосафата. 1854 106
- Сент Джеймс, американский художник 195
- Сервантес Сааведра Мигель де (1547–1616),
испанский писатель 21, 24
- Сергий Радонежский (1314–1392),
русский церковный
и политический деятель 206, 207
- Сиддел Элизабет (Siddal; 1829–1862),
английская художница, натурщица
и жена Д.Г. Россетти 8, 49, 71, 81, 84, 111,
155, 162, 166–171
*Дама прикрепляет знамя
к рыцарскому копыю*. 1856 167
Клерк Сандерс. 1857 164
Сэр Патрик Спенз. 1856 166
- Сизеранн Робер де ла (1866–1932), французский
художественный критик 15
- Синнертон Анна (1844–1933),
английская художница 173
- Синнертон Джозеф, английский скульптор 173
- Скотт Вальтер (1729–1799), английский писатель,
поэт, историк 167
- Скотт Уильям Белл (Scott; 1811–1890),
английский художник,
близкий к прерафаэлитам 59, 101, 103, 122, 172, 179
Железо и уголь. 1855–1860 61
- Сумерки. Пасторский сад и дом
в Беркшире*. 1862 103
- Смит Линдсей, английский искусствовед 94
- Соломон Абрахам (Solomon; 1824–1862),
английский художник 172
- Соломон Ребекка (Solomon; 1832–1874), английская
художница, сестра Абрахама и Симеона Соломон 172
- Соломон Симеон (Solomon; 1840–1905),
английский художник-прерафаэлит 122, 185
*Цедрах, Мисах и Авенаго, спасенные от гибели
в печи огненной* 194
- Сомов Константин Андреевич (1869–1939),
русский художник 206
Волшебство. 1898–1902 213
Книга маркизы. Титульный лист. 1918 212
- Спартали Майкл, греческий коммерсант,
отец Марии Спартали-Стилмен 172
- Спартали-Стилмен Мария (Spartali-Stillman;
1844–1927), английская художница,
близкая к прерафаэлитам 8, 172, 173, 176
Беатриче. 1895 172
Волшебный сад мессера Ансальдо. 1889 171
Пилигримы. 1914 170
- Спенсер-Станоп Джон Роддам
(Spencer-Stanhope; 1829–1908),
английский художник-прерафаэлит 68, 69, 122, 182
Любовь и девушка 188
Сэр Гавейн встречается трех девиц у источника.
Росписи здания Университетского союза
в Оксфорде. 1857–1859 68
- Стивенс Фредерик Джордж
(Stephens; 1828–1907),
английский художник 18, 26
- Стики Густав (1857–1942),
американский дизайнер 197
- Стилмен Уильям Джеймс (1828–1901),
американский журналист
и художник-любитель 172, 187, 188, 190
- Стоун Фрэнк, английский
художественный критик 31
- Страдуик Джон (Strudwick; 1848–1937),
английский художник,
близкий к прерафаэлитам 182
Музыка прошлых времен. 1890 178
- Стрит Джордж Эдмунд (1824–1881),
английский архитектор 145
- Суинберн Алджернон Чарлз (1837–1909),
английский поэт 70, 81, 83, 119, 122, 125

- Таппер Джон (Tupper; 1824? – 1879),
английский писатель 26
- Теккерей Уильям Мейкпис (1811–1863),
английский писатель 23
- Теннисон Альфред (1809–1892),
английский поэт 23, 77, 78, 109, 113,
167, 174, 181
- Тёрнер Джозеф Мэллорд Уильям (1775–1851),
английский художник 23, 24, 45, 46, 98, 107,
119, 204, 207, 211, 217
- Тинторетто (Якопо Робусти; 1518–1594),
итальянский художник эпохи Возрождения 23
- Тициан Вечеллио (1477–1576),
итальянский художник эпохи Возрождения 23
- Уайлдинг Алекса, модель Д.Г. Россетти 81, 155
- Уайльд Оскар (1854–1900),
английский писатель 6, 119–122, 185, 198, 214
- Уилтон Эндрю, английский историк
искусства 106
- Уильямсон Дэниел (Williamson; 1823–1903),
английский художник,
близкий к прерафаэлитам 180
- Уиндус Уильям (Windus; 1822–1907),
английский художник-прерафаэлит 179, 180
Беглец. 1861 185
Слишком поздно. 1859 184
- Уистлер Джеймс Эббот Макнил (1834–1903),
англо-американский художник 104, 119, 122,
125–129, 204, 212
*Аранжировка в сером и черном:
портрет матери художника*. 1871 126
*Аранжировка в сером и черном № 2:
портрет Томаса Карлейля*. 1872–1873 127
Ноктюрн в голубом и серебряном. 1872–1872 128
*Ноктюрн в синем и золотом. Старый мост
в Баттерси*. 1872–1875 129
Симфония в белом № 2. Девочка в белом. 1864 124
- Уоллис Генри (Wallis; 1830–1916),
английский художник-прерафаэлит 55, 56, 179
Дробильщик камней. 1857 57
- Уотерхауз Джон (Waterhouse; 1849–1917),
английский художник,
близкий к прерафаэлитам 182, 183, 218
Аполлон и Дафна. 1908 189
Леди из Шалот. 1888 190
Миранда. Буря. 1916 193
Нимфы находят голову Орфея. 1900 8
- Офелия*. 1910 191
Улисс и сирены. 1891 192
- Уоткинсон Реймонд, английский художественный
критик 28
- Уотс Джордж Фредерик (Watts; 1817–1904),
английский художник-прерафаэлит 126
- Уэбб Филипп (1831–1915),
английский архитектор
и дизайнер 145, 148
Кабинет с историей Святого Георгия.
1861–1862 141
Шпалера. Рисунок для обоев. 1862 144
- Уэйд Томас (Wade; 1828–1891),
английский поэт и художник,
близкий к прерафаэлитам 103
- Уэст Бенджамен (1738–1820),
англо-американский художник 112
- Фаррер Томас (1839–1891),
американский художник 192, 195
Гора Там. 1865 198
- Фейт Филипп (1793–1877), немецкий художник 12
- Феофилактов Николай Петрович (1878–1941),
русский художник 214, 215
Памяти Обри Бёрдсли. 1905 215
- Фидий (ок. 490 до н. э. – ок. 430 до н. э.),
древнегреческий скульптор
и архитектор 21
- Флаксман Джон (1755–1826),
английский скульптор и график 21
- Фогель Людвиг (1788–1897),
немецкий художник 12
- Фолкнер Чарлз, английский архитектор,
совладелец компании «Моррис, Маршалл,
Фолкнер и К°» (1861–1875) 146, 148
- Фортескью-Брикдел Элинора
(Fortescue-Brickdale; 1871–1945),
английская художница 8, 173, 174, 176, 185
Девы разумные. 1901 169
Природное волшебство. Ок. 1905 175
Сэр Ланселот. Ок. 1911 174
- Фрай Роджер (1866–1934),
английский историк искусства
и художественный критик,
художник 217
- Фюзели Генри (Фюсли Иоганн Генрих;
1741–1825), швейцарский художник,
работавший в Англии 112, 158

- Хант Уильям Холман (Hunt; 1827–1910),
английский художник,
один из основателей «Братства
прерафаэлитов» 14, 15, 16, 18, 20, 24, 26,
28, 31, 35, 37, 38, 40, 43, 45,
49–51, 54, 60, 63, 72, 76, 78, 79,
81, 94, 95, 97–99, 103, 112, 114,
115, 119, 142, 143, 145, 167, 179,
181, 187, 188, 201, 207, 209, 217
- Валентин, спасающий Сильвию
от Протея.* 1851 34
*Заблудившие овцы (Наше английское
побережье).* 1852 95
Клавдий и Изабелла. 1850 6, 42
Козел отпущения. 1854 94
Изабелла, или Горшочек базилика. 1867 6, 118
Леди из Шалот. 1886–1905 82
Нерадивый пастух. 1851 50
*Новообращенная семья бритов спасает
священника от преследования друидов.* 1850 35
Портрет Джона Эверетта Миллеса. 1859 16
Пробудившийся стыд. 1853 64
*Риенци клянется отомстить за смерть
своего младшего брата.* 1849 20
Светоч мира. 1853 221
Фронтиспис журнала «The Germ». 1850 26
- Хейдон Бенджамин Роберт (1786–1846),
английский художник, писатель,
искусствовед 21
- Хилл Джон Генри (1839–1922) 192
- Хилл Джон Уильям (1812–1879),
американский художник 192, 195
Птичье гнездо и шитовник. 1867 198
- Ховитт Анна Мэри (Howitt; 1824–1884),
английская художница,
близкая к прерафаэлитам 170, 171, 174
- Хогарт Уильям (1697–1764),
английский художник, гравер,
теоретик искусства 21, 23
- Холидей Генри (Holiday; 1839–1927),
английский художник,
близкий к прерафаэлитам 122
Данте и Беатриче. 1883 197
- Хоттингер Иоганн Конрад (1788–1828),
немецкий художник 12
- Хьюз Артур (Hughes; 1832–1915),
английский художник-прерафаэлит 52, 60, 68,
69, 99, 112, 148
Апрельская любовь. 1855–1856 99
Возвращение домой после работы. 1860–1861 60
Возвращение домой с моря. 1863 62
Долгое свидание. 1853–1859 98
Офелия. 1851–1852 (1854) 114
Рыцарь солнца. 1860 100–101
- Хьюз Роберт, американский художественный
критик 200
- Чосер Джеффри (ок. 1343–1400),
английский поэт 21, 38, 159
- Шекспир Уильям (1564–1616),
английский драматург 23, 31, 109, 112, 154, 183
- Шелли Перси Биши (1792–1822),
английский поэт 21
- Шилдс Фредерик (Shields; 1833–1911),
английский художник,
близкий к прерафаэлитам 181
- Шнорр фон Карольсфельд Людвиг
Фердинанд (1788–1853),
немецкий художник 12
- Эгли Уильям (Egley; 1826–1916),
английский художник-прерафаэлит 179
Говорящий дуб. 1857 180
- Эдуард III (1312–1377),
король Англии с 1327 38
- Элман Ричард, английский историк
литературы 120, 121
- Эмерсон Ральф Уолдо (1803–1882),
американский поэт и философ 23, 24
- Этти Уильям (1787–1849), английский художник 158
- Якунчикова Мария Васильевна (1870–1902),
русская художница 203
Восход луны с ангелом. 1895 210–211
Недостижимое (Радуга). 1890-е 202

На с. 4–5:

Славящие ангелы. 1894. Гобелен по рисунку Эдуарда Бёрн-Джонса; Данте Габриэль Россетти. *«Esse Ancilla Domini» (Благовещение)*. 1850; *Поклонение волхвов*. Гобелен по эскизу Эдуарда Бёрн-Джонса; Три Марии у Гроба Господня. 1873. Витраж для церкви Архангела Михаила, Уэллс, изготовленный в мастерских компании «Моррис и К°»; Джон Эверетт Миллес. *Христос в родительском доме (Семья плотника)*. 1849–1850; Данте Габриэль Россетти. *Гробница короля Артура. Последняя встреча Ланселота и Гиневры*. 1855; *Скульптура*. Витраж изготовленный в мастерских компании «Моррис и К°».

На с. 6–7:

Уильям Холман Хант. *Клавдий и Изабелла*. 1850; Уильям Холман Хант. *Изабелла, или Горишочек базилика*. 1867; Эдуард Бёрн-Джонс. *Зеркало Венеры*. 1898; Эдуард Бёрн-Джонс. *Вооружение Персея*. 1885; Данте Габриэль Россетти. *Астарта Сирийская*. 1877; Эдуард Бёрн-Джонс. *Легенда о шиповнике. Спящая принцесса и ее прислужницы*. 1871–1890; Эдуард Бёрн-Джонс. *Сидония фон Борк*. 1860; Джон Эверетт Миллес. *Марианна*. 1851.

На с. 8–9:

Данте Габриэль Россетти. *Beata Beatrix*. 1864–1870; Данте Габриэль Россетти. *Любовь Данте*. 1859; Данте Габриэль Россетти. *Пандора*. 1879; Данте Габриэль Россетти. *Видение Фьяметты*. 1878; Джон Уотерхауз. *Нимфы находят голову Орфея*. 1900; Данте Габриэль Россетти. *Свадьба Святого Георгия и принцессы Сабры*. 1857; Данте Габриэль Россетти. *Возлюбленная (Невеста)*. 1865–1866; Данте Габриэль Россетти. *Пиа деи Толомеи*. 1868–1861; Данте Габриэль Россетти. *Дева-избранница*. 1871–1877.

Вячеслав Павлович Шестаков
Тайное очарование прерафаэлитов

Редактор Н.А. Борисовская
Дизайн макета и верстка: С. Новгородова
Корректор А. Новгородова

ООО «БЕЛЫЙ ГОРОД»
111399, Москва, ул. Металлургов, д. 56/2
Тел.: (495) 305-2650, 780-3911
E-mail: belygorod@belygorod.ru

По вопросам приобретения книг по издательским ценам обращайтесь по адресам:
105264, Москва, ул. Верхняя Первомайская, д. 49а, корп. 10, стр. 2. Тел.: (495) 780-3911, 780-3912
111399, Москва, ул. Металлургов, д. 56/2. Тел. (495) 304-5464
192019, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 14. Тел. (812) 643-0209
400001, Волгоград, ул. Рабоче-Крестьянская, д. 13. Тел.: (8442) 97-58-89, 93-27-58
394018, Воронеж, ул. Станкевича, д. 1. Тел. (4732) 765-059

Полный ассортимент книг издательства «Белый город» представлен на сайте: www.belygorod.ru

Вы можете заказать бесплатный каталог издательства «Белый город»
по тел.: (495) 304-4338, 780-3911

Отпечатано в Китае
Тираж 1500